T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA YASIN GÖRÜNGÜSÜ

Mehmet GÜNGÖR

Danışman
Prof.Dr. Cafer ŞEN

2026

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA YASIN GÖRÜNGÜSÜ

Mehmet GÜNGÖR

Danışman
Prof.Dr. Cafer ŞEN

İZMİR - 2026

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite	**:**	Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü	**:**	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ana Bilim Dalı	**:**	Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Program	**:**	Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans
Adı ve Soyadı	**:**	Mehmet Güngör
Öğrenci No	**:**	2022801398
Tez Başlığı	**:**	Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Yasın Görüngüsü
Savunma Tarihi	**:**	24/04/2026
Danışmanı	**:**	Prof. Dr. Cafer Şen

JÜRİ ÜYELERİ

Unvanı Adı Soyadı	**Üniversitesi**	**İmza**
Prof. Dr. Cafer Şen	Dokuz Eylül Üniversitesi	
Prof. Dr. Şahika Karaca	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi	
Dr. Öğretim Üyesi Nalan Şenata	Dokuz Eylül Üniversitesi	

Mehmet Güngör tarafından hazırlanmış ve sunulmuş olan bu tez savunmada başarılı bulunarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Erhan Demireli
Müdür

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Yasın Görüngüsü” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

10.04.2026

Mehmet GÜNGÖR

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Yasın Görüngüsü

Mehmet GÜNGÖR

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Türk Dili ve Edebiyatı Tezli Yüksek Lisans Programı

Bu çalışma, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında yas temsillerini inceleyerek anlatı biçimlerinde yasın fenomenolojik boyutlarını araştırmaktadır. Seçilmiş romanlarda yas deneyiminin nasıl inşa edildiğini, anlatı yapıları, zaman düzenleri ve metindeki boşluklar, kesintiler ve tekrarlar aracılığıyla nasıl ifade edildiğini analiz eder. Antropoloji ve kültür çalışmaların katkılarıyla Türk toplumundaki yas ritüelleri, ölüm gelenekleri ve kolektif hafıza süreçleri tartışılır; böylece edebî metinlerdeki yas temsilleri ile kültürel bağlam arasındaki ilişki daha çok katmanda ele alınır. Bu kuramsal ve metodolojik yaklaşım, seçilen romanların sadece yasın kültürel kodlarını yansıtmadığını, bu kodları dönüştürerek öznenin kayıpla ilişkisini yeniden şekillendiren alternatif duygulanımsal ve sembolik alanlar oluşturduğunu gösterir.

Tez modern Türk edebiyatında yasın yalnızca bir anlatım konusu değil, metinsel bir etkinlik olduğunu savunur: parçalı anlatılar, yerinden edilmiş sesler ve varlık-yokluk arasındaki gerilim aracılığıyla metinler, yas sürecini estetik ve sembolik bir üretim alanına dönüştürür. Böylece, yas hem anlam üretimi hem özne oluşumu hem de etik bir yüzleşmenin olanaklarına ulaşır.

Anahtar Kelimeler: Yas, Fenomenoloji, Türk Edebiyatı

ABSTRACT

Master's Thesis

The Phenomenon of Mourning in the Turkish Novel of the Republican Period

Mehmet GÜNGÖR

Dokuz Eylül University

Graduate School of Social Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Turkish Language and Literature Master's Program

This study investigates representations of mourning in Republican-era Turkish literature by examining the phenomenological dimensions of grief within narrative forms. Focusing on selected novels, it analyzes how the experience of mourning is constructed and articulated through narrative structures, temporal configurations, and textual gaps, interruptions, and repetitions. Drawing on insights from anthropology and cultural studies, the study also discusses mourning rituals, death practices, and processes of collective memory in Turkish society, thereby addressing the relationship between literary representations of mourning and their cultural context across multiple layers.

This theoretical and methodological approach demonstrates that the selected novels do not merely reflect the cultural codes of mourning but also transform them, creating alternative affective and symbolic spaces that reshape the subject's relationship with loss. The thesis argues that in modern Turkish literature mourning is not only a thematic concern but also a textual practice: through fragmented narratives, displaced voices, and the tension between presence and absence, literary texts turn the process of mourning into an aesthetic and symbolic field of production. In this way, mourning emerges as a site for meaning-making, subject formation, and the possibility of ethical confrontation.

Keywords: Mourning, Phenomenology, Turkish Literature

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA YASIN GÖRÜNGÜSÜ

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI ii
YEMİN METNİ iii
ÖZET iv
ABSTRACT v
İÇİNDEKİLER vi

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL BİR BAKIŞ

1.1. YASA KURAMSAL BİR GİRİŞ 7
1.2. FENOMENOLOJİ 29
1.2.1. Fenomenolojinin Temel Kavramları 32
1.2.2. Fenomenoloji ve Yas 35

İKİNCİ BÖLÜM

YASIN KÜLTÜREL BOYUTU

2.1. ANTİK YUNAN'DA YAS 44
2.2. TÜRKLERDE YAS 62
2.2.1. Yas Uygulamaları ve Kuralları 64
2.2.2. Yazılı ve Sözlü Kültürde Yas 76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMAN İNCELEMELERİ

3.1. MASUMİYET MÜZESİ'NDE YAS, BELLEK VE NESNE İLİŞKİSİ 83
3.2. YAS TUTMAYA YELTENEN BİR ROMAN: BİN HÜZÜNLÜ HAZ 104
3.3. KURTARICISINI KAYBETMİŞ MELANKOLİK ÖZNENİN YASI: ANAYURT OTELİ 120
3.4. BAŞARILABİLEN BİR YAS: ÖLÜ ERKEK KUŞLAR 135
3.5. MODERNLEŞME KRİZİ, ONTOLOJİK SÜREKSİZLİK VE YASIN REDDİ: SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ 153

SONUÇ 170
KAYNAKÇA 173

GİRİŞ

Yas kavramı, insan varoluşunun temel bir deneyimi olarak, kayıp karşısında bireyin doğal ve karmaşık tepkiler bütününü ifade eder. Geleneksel olarak tanımlandığında, sevilen bir nesnenin, kişinin veya durumun kaybıyla tetiklenir ve bireyin psikolojik, duygusal ve sosyal yaşamında derin değişikliklere yol açar. Ümit Akırmak'ın çalışmasında kelimelerin serbest çağrışımı incelenmiş ve "yas" denildiğinde ölüm, üzüntü, hüzün, acı, ağlamak, matem, ağıt, ayrılık, gurbet, dayanmak, feryat ve kayıp gibi soyut duygu ve kaybın yarattığı his nedeniyle yapılan eylemleri işaret eden kelimelerin akla geldiği belirlenmiştir. Ayrıca yas denildiğinde sembolik ve metaforik öğeler de akla gelmiştir: cenaze, tabut, morg, mezar, siyah, gözyaşı, ölü, duman, sonbahar ve yıl (2021: 387). Görüldüğü üzere, bu kelimelerin bir kısmı yasla temas eden mekânlar ve eşyalar olduğu gibi aralarında yasın kişinin zihninde oluşturduğu metaforik öğeler de vardır. Örneğin, gözyaşı, duman ve sonbahar yasla doğrudan ilişki içinde olduğu için akla gelmez, fakat kültürel olarak kodlanan hissin nitelikleriyle bu kelimelerin niteliğinin birbirini karşılayan anlamı onları yasın yarattığı hissin bir görünümü olarak meydana getirebilir. Bu verilere bakıldığında yası hatırlatan kelimeler, kaybın ortaya çıkartabileceği duygulara karşılık gelen soyut kavramlar, semboller ve birtakım olgu ve eylemlerdir. Edebiyat, bu evrensel deneyimin en zengin ve çok katmanlı temsili alanlarından biridir. Roman sanatı, yasın sadece dışa yansıyan somut tepkilerini değil, bireyin iç dünyasındaki karmaşık çatışmaları, bilinçdışı süreçleri ve varoluşsal sorgulamaları da ortaya koyma gücüne sahiptir.

İnsan anlamlar yaratarak varoluşunu pekiştirir. Bu anlamlar duyguların yarattığı zihinsel boşlukları doldurma çabası olarak ortaya çıkar. İnsanlar isimlendirme veya tanımlama yaparken o anki boşluğa uygun gelen sesi, şekli veya temsili seçer. Ürettiği bu anlam, hakikat veya gerçek arayışından ziyade, kültürel durumu ve ötekiyle olan ilişkilerini vurgular. Böylece var olma biçiminin mükemmelliğine yaptığı yatırım sayesinde, başkalarının gözünde sağlam bir imaj oluşturmaya çalışır. Bu noktada bilememe veya tanıyamama kaygısından kurtulur, fakat kaygının yatışabilmesi için yeni bir unsur eklenmeli ve kaygıya neden olan nesnenin aynı zamanda bir çözüm de olduğu kabul edilmelidir. Örneğin, mezara eşyalarla gömme geleneği bir anlam

yaratma girişimidir. Bu temsilin gerçeklikle bağlantısı önemli değildir. Bu sadece kaybın yol açtığı çeşitli etkiler (korku, bilinmezlik, acı) karşısında ortaya çıkan boşluklara karşı geliştirilen bir anlamlandırma girişimidir. Bir şeyin kaybı, insan bilgisinin erişemediği açıklanamaz bir boşluk meydana getirir. Bu boşluk, kültürün güvenli anlam alanının -kayıp sırada- yetersiz kalmasıdır. Bu yetersizlik, yas sırasında yeni üretimlerle telafi edilebilir. Bu nedenle, yas, hem bireyin sevdiği birini veya şeyi kaybetmesinin acısını deneyimlemesi hem de kültürel ritüellerle şekillenen süreçler aracılığıyla, öznenin acısından en genel kayıp algısına kadar "her şeyi" telafi etmeyi amaçlayan bir süreçtir.

Kayıp yaşayan birinin perspektifinden bakıldığında, yas özne tarafından tek başına yaşandığında kültürel açıdan tanımlanması güç olan ses, görüntü ve yeni biçimlerle ifade edilebilir. Bu ifadeler büyük ölçüde benzersiz kalır ve bu nedenle tarih anlatısının dışına çıkıp kaybolur. Yasın bu özgün ifadelerini yok olmaktan koruyabilecek en önemli unsur ise belirli bir otoritenin (din, lider, toplumsal mutabakatlar vb.) sistemleştirdiği örneklerdir. Yasın herkes tarafından aynı şekilde dışa vurulmasını sağlayan bu biçimden kurtulmanın en etkili yolu (yazınsal olarak) edebiyattır. Edebiyatta acının tanımı, geleneksel dil parçalarının birleşiminden ziyade alışılmadık bağlantılarla yeni ve özgün bir yazınsallığa yönelerek ortaya çıkar. Hissettiğini, zaten var olan kelimelere sığdıramayan sanatçı, dilin sınırlarını zorlayarak, dilde yaratmak zorunda kaldığı kırılmayla hissettiklerinin tarifini yapar. Böylece, edebiyatta bir yitimin ardından gelen acıyı, geleneksel biçimlerin ötesinde, alışılmamış metaforlar, kelimeler, sesler ve tasvir araçlarıyla ifade etmek mümkün hale gelir.

Edebiyat eleştirisinde fenomenolojik yaklaşım, geleneksel estetiğin yargıları haklı çıkarma çabasından ziyade, doğrudan doğruya estetik tecrübeye ve sanat eseriyle kurulan ilişkiye geri dönmeyi hedefler. Bu yaklaşım, estetiği Aristotelesçi Aisthesis (duyu algısı) kavramının kökensel anlamına yeniden bağlayarak, sanat eserini salt bir nesne olmaktan çıkarır ve onu algı ile yaşantının kesişim noktasına yerleştirir. Sanat eserinin varlık tarzına yönelik ontolojik sorgulama, Heidegger'de sanat eserinin özünün "varolanın hakikatinin gerçekleşmesi" olarak tanımlanmasıyla yeni bir boyut kazanırken, Oskar Becker'de tarihsel "Ora-da-olma"nın karşısına hiperontolojik bir

“Ora-da-varlık” mefhumunun konulmasıyla estetik tecrübenin narin ve maceracı doğası vurgulanır (Waldenfels, 2010: ss. 132- 133).

Fenomenolojinin edebiyat kuramına ve eleştirisine sunduğu en önemli katkı Roman Ingarden’in eidetik sanat ontolojisidir. Ingarden, edebi sanat eserini salt fiziksel bir nesne olarak değil, bilinmesi, anlaşılması ve inşası hususiyet arz eden çok boyutlu ve katmanlı bir yapı olarak inceler. Ingarden’e göre edebi metinler ontolojik yapıları gereği kaçınılmaz olarak belirsizlik noktaları barındırırlar. Bu belirsizlikler, okurun kendi tecrübe tarihiyle bağ kurarak metni somutlaştırmasını ve anlamı yeniden üretmesini talep eden aktif bir okuma faaliyetini zorunlu kılar. Wolfgang Iser’in edebi metne atfettiği “çağrı yapısı”, metnin okurun beklenti ufkunu parçalayarak yeni tecrübeleri tahrik eden bu fenomenolojik potansiyelinden beslenir. Edebiyat eleştirisinde fenomenolojinin bir diğer güçlü damarı, Fransız varoluşçu fenomenolojisi ve Cenevre Okulu etrafında şekillenir. Sartre’ın imajinasyon fenomenolojisinde Baudelaire, Genet ve Flaubert üzerinden yürüttüğü edebi okumalar, Merleau-Ponty’nin Proust edebiyatında dilin ve yaratıcı ifadenin gücünü keşfetmesi, edebiyatın fenomenolojik bir sahne olarak algılanmasını pekiştirir. Bachelard’ın mekân ve düş poetikası ise şairane düş gücünün mest olmuş bir fenomenolojisini sunarak, şiirsel imgenin gerçekliği aşan ontolojik işlevini ortaya koyar. Mikel Dufrenne de Ingarden’in ontolojisini varoluşçu bir perspektifle sentezleyerek, estetik tecrübeyi gerçekliğin nötralize edildiği, saf bir algı ve yaratıcı doğa eylemi olarak formüle eder (Waldenfels, 2010: ss. 134- 136).

Cenevre Okulu’nun edebî analiz pratiği, fenomenolojik edebiyat eleştirisinin en yetkin metodolojik örneklerinden biridir. Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset ve Jean Starobinski gibi eleştirmenlerin oluşturduğu bu okul, edebi esere psikolojik, sosyolojik veya metafiziksel gibi metin-dışı dışsal açılardan yaklaşmayı reddeder. Bunun yerine, eleştiriyi bizzat eserin formalitesi içinde kalarak, edebi eserin içinde yeni tecrübelerin nasıl oluştuğunu göstermeye adarlar. Jean-Pierre Richard’ın geliştirdiği “konu fenomenolojisi”, yazarın dünyayı tasvir etme ediminde kazandığı anlamı, yani henüz yazılma durumundaki anlamı yakalamaya çalışır. Jean Rousset biçim ve anlamın karşılıklı ilişkisine odaklanırken, Jean Starobinski eleştirmenin bakışını da içeren bir bakış dramatiği kurar. Georges Poulet ise tüm bu yönelimleri, öznelci sapmalardan arındırılmış bir “eleştirel bilinç fenomenolojisi” bağlamında

konumlandırır (Waldenfels, 2010: 137) Sonuç olarak, fenomenoloji edebiyat eleştirisine entegre edildiğinde, edebi metin, yazarın psikolojisinin veya dönemin sosyolojisinin edilgen bir yansıması olmaktan çıkar; okurun bilinciyle girdiği diyalojik etkileşimde sürekli olarak yeniden kurulan, kendine has belirsizlikleri ve çağrı yapılarıyla okurun tecrübe ufkunu dönüştüren, yaratıcı ve özerk bir ontolojik alan olarak kabul edilir.

Türk romanı, ilk örneklerinden beri toplumsal değişimler, modernleşme sancıları ve kolektif travmalar nedeniyle ortaya çıkan kayıp ve kopuşlarla yakından ilgilenmiştir. Cumhuriyet dönemi Türk romanı, geleneksel değerlerin ve yaşam biçimlerinin kaybını vurgularken modern bireyin yalnızlığını, yabancılaşmasını ve kimlik arayışını ön plana çıkararak yas sürecinin farklı ifadelerini hem dolaylı hem de doğrudan yansıtmıştır. Bu çalışma, Türk romanında öznenin kayıp ve yasla ilişkisini sadece tematik açıdan değil; karakter, mekân ve zaman üzerinde beliren atmosferde yasın fenomenolojik olarak inceleme gerekliliğinden doğmuştur. Bu bağlamda, bireyin yas halinin metnin anlatısal yapısına nasıl etki ettiğini ve bu etkiye dayanan görünümün dilde nasıl sembolik parçalara dönüştüğünü araştırmayı amaçlamaktadır. Cumhuriyet dönemi Türk romanlarındaki yasın hangi biçimlerde (örneğin, normal yas, melankoli, patolojik yas) ve hangi anlatısal araçlarla temsil edildiği, yasın yalnızca karakterlerin sözlü ve somut tepkileriyle mi ortaya çıktığı, yoksa metnin derin yapısında simgesel düzeyde ve anlatısal boşluklarda da görünümlerinin bulunup bulunmadığına incelenecektir. Bu noktada fenomenolojik yaklaşımla yas deneyiminin bedensel, algısal ve ötekiyle ilişkili varoluşsal boyutları ortaya çıkarılacaktır.

Bu çalışmanın örneklemini oluşturan Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Anayurt Oteli, Bin Hüzünlü Haz, Ölü Erkek Kuşlar ve Masumiyet Müzesi romanları, Cumhuriyet döneminin salt kronolojik bir tarihsel dökümünü sunmak gayesiyle değil; radikal modernleşme sürecinin yarattığı ontolojik süreksizliklerin ve özne krizlerinin yas bağlamındaki farklı tipolojik ve fenomenolojik görünümlerini temsil etmeleri bakımından amaçsal bir örneklem yaklaşımıyla seçilmiştir. Bu bağlamda her bir eser, edebiyat sosyolojisi ve psikanaliz ekseninde yasın bireysel, toplumsal, patolojik veya sağaltıcı evrelerinden birini somutlaştıran kurucu birer metin işlevi görmektedir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, imparatorluktan ulus-devlete ve organik zamandan mekanik zamana geçişte yaşanan devasa kültürel yıkımın ardından

toplumun kolektif yası tutmayı reddedişini simgeler; geçmişin kaybı karşısında nasıl bürokratik, pragmatist ve manik bir savunma mekanizması geliştirildiğini deşifre etmesi bakımından tarihsel ve toplumsal yasın reddinin en yetkin temsili olarak konumlandırılmıştır. Anayurt Oteli, taşra modernleşmesinin kıskacında yalnızlaşan, dünyayla olan yönelimsel bağlarını bütünüyle koparan ve dışarıya kapanan melankolik öznenin trajedisidir. Eser, kaybın inkâr edilerek nesnenin psişik bir alana hapsedilmesini ve bu yası tutulamayan kaybın nihayetinde şiddete ve mutlak bir hiçliğe evrilmesini fenomenolojik bir klostrofobi zemininde sunması nedeniyle örnekleme dâhil edilmiştir. Bin Hüzünlü Haz, postmodern anlatı evreninde mutlak bütünlüğün kaybını ve modern öznenin simgesel düzlemden dışlanışını merkeze alır. Eser, çöken anlam ağları karşısında yitirilen nesnenin belirsizliğini, dilin parçalanmasını ve yasın nasıl melankolik bir eylemsizliğe, dilsizliğe ve labirentleşmiş bir mekân algısına dönüştüğünü analiz etmek için seçilmiştir. Masumiyet Müzesi, geç kapitalist/modern dönemde burjuva ahlakının yası tutulamaz kıldığı bir kaybın nesne fetişizmi üzerinden nasıl mekânsallaştırıldığını gösterir. Bireysel bir melankolinin ve travmatik belleğin, saplantıyla biriktirilen eşyalar dolayımıyla estetize edilerek anlatısal bir belleğe dönüştürüldüğü süreci haritalandırdığı için çalışmanın nesne-odaklı yas modelini temsil eder. Ölü Erkek Kuşlar ise patriyarkal düzenin ve "Babanın Yasası"nın dayattığı sınırların ötesine geçmeye çabalayan öznenin çoklu kayıplar karşısında nasıl otonom bir duruş geliştirebileceğini inceler. Metin, kayıp nesneden libidonun geri çekilerek simgesel bir geçiş alanı vasıtasıyla geçmişin hayaletleriyle yüzleşilebildiği ve yıkımın onarılarak öznenin kendi varoluşunu yeniden inşa ettiği sağaltıcı bir yas çalışmasının imkânını sunması bakımından kritik bir öneme sahiptir.

Sonuç olarak bu tipolojik dizilim, Cumhuriyet dönemi Türk romanında yasın yalnızca tematik veya psikolojik bir hüzün unsuru olmadığını; zaman, mekân, beden ve nesne ilişkilerini derinden yapılandıran, modernleşme buhranlarına ayna tutan çok katmanlı bir ontolojik dinamik olduğunu bütüncül bir yaklaşımla kanıtlamak üzere kurgulanmıştır. Yas, yalnızca zihinsel değil, dünyayla kurulan bedensel ilişkinin yeniden inşasıdır. Ötekinin yokluğunda bile onunla kurulan etik bağın göstergesidir. Fenomenoloji bu mekanizmaların bireyin dünyası, bedeni ve ötekiyle kurduğu varoluşsal ilişkide nasıl deneyimlendiğini gösterir. Bu yaklaşım, Türk romanında yasın doğrudan temsilinden çok, dolaylı, simgesel ve yapısal ifadelerinin izlenmesini sağlar.

Yas deneyiminin varoluşsal ve bedensel boyutlarını ön plana çıkararak dünya ile yeniden kurulan ilişkinin inşası olduğunu gösterir. Türk romanındaki bireysel kayıpların ve toplumsal travmaların bağlantısını kurarak modern Türk edebiyatında yas kültürü ve hafıza temalarının yeni bakış açılarıyla yeniden değerlendirilmesine olanak tanır. Bu çalışma, yasın temalar bütünü olmanın ötesinde, anlatısal yapı ve eleştirel yöntem olarak Türk romanı analizlerine entegrasyonunun önemini vurgulamayı amaçlar.

BİRİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL BİR BAKIŞ

1.1. YASA KURAMSAL BİR GİRİŞ

Yas, sadece kayıp deneyimine verilen duygusal bir tepki olmayıp özne ile toplumsal yapı arasındaki karmaşık anlam ilişkisini de yansıtır. Psikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi disiplinler, yas olgusunu kendi teorik yaklaşımlarıyla tanımlayarak onun çok katmanlı ve kapsamlı bir araştırma alanı olduğunu gösterir. Bu bağlamda, yas sadece kaybedilen nesneyle kurulan ilişkinin sona ermesi değil, öznenin kimliğini, zamanı ve anlam dünyasını yeniden şekillendiren bir süreçtir.

Bu çalışmada yas olgusunun metinsel sınırları araştırılırken psikanaliz ve fenomenoloji birbirini dışlayan katı epistemolojik doktrinler olarak değil; edebî metnin çok katmanlı yapısını ve metaforik dilini açığa çıkaran tamamlayıcı iki okuma pratiği olarak işe koşulmuştur. Yas literatürünün tarihsel gelişimi göz önüne alındığında, temel kuramcıların meseleyi psikanalitik bir zeminde ele aldıkları aşikârdır. Psikanaliz, kayıp deneyiminin bilinçdışı mekanizmalarını, içe atım, mahzen mezar inşası, eksiklik ve libidinal nesne yatırımı gibi derin psişik süreçleri deşifre etmek için zorunlu bir analitik derinlik sunar. Ancak, bu derin bilinçdışı mekanizmaların roman kahramanlarının yaşantı dünyasında; zamanı, mekânı ve bedeni algılayış biçimlerinde nasıl somutlaştığını, yani birer görüngüye nasıl dönüştüğünü saptamak fenomenolojik bir çerçeveyi zorunlu kılar. Nitekim Paul Ricoeur'ün hermeneutik fenomenoloji yaklaşımında da temellendirdiği üzere, metin, en nihayetinde öznenin kendisini anlamasını sağlayan bir dolayım aracıdır. Ricoeur'e göre yorumlama süreci, salt metnin ne söylediğini nesnel olarak açıklamaktan ibaret değildir; yorumlama, metnin açığa çıkardığı yeni varoluş kiplerinin özneye kendini bilme ve yeniden anlama konusunda yeni bir kapasite sunması işlemidir (Ghasemi vd., 2011: ss. 1625-1626). Öznenin kendisini ancak dil, semboller ve metinler dolayımıyla anlayabileceğine dair bu hermeneutik bağlam, bilincin yönelimselliğini araştıran fenomenolojiyi, bilinçdışı süreçleri inceleyen psikanaliz ile edebi metin üzerinden verimli ve meşru bir diyaloga sokar.

Dolayısıyla bu tez boyunca psikanaliz, kaybın hangi bilinçdışı dinamiklerle patolojikleştiğini veya sağaltıldığını açıklamak için; fenomenoloji ise bu süreçlerin karakterin dünyasında (mekânın klostrofobik bir mahzene daralması, zamanın donması veya bedensel yönelimselliğin felce uğraması şeklinde) nasıl deneyimlendiğini betimlemek için kullanılmıştır. Modern Türk edebiyatında yasın metinsel bir etkinlik olduğu göz önüne alındığında, edebî metin, psikanalitik semptom ile fenomenolojik deneyimin ortak metaforlar etrafında birleşerek yasın estetiğini kurduğu eşsiz bir geçiş alanıdır. Bu disiplinlerarası okuma, edebi metnin çağrı yapısına yanıt vererek yasın hem nedenlerini hem de yaşantısal görünümlerini bütüncül bir ontolojik zeminde kavramayı mümkün kılmaktadır.

Sigmund Freud yası, sevilen bir kişinin ya da onun yerini alan vatan, özgürlük, bir ideal gibi soyut bir kavramın kaybına verilen normal bir tepki olarak tanımlar (Freud, 2014: 18). Freud'a göre yaşamda yasla birlikte ciddi sapmalar olsa bile, bu durumu hiçbir zaman hastalık olarak görmeyiz ve bir tedavi düşünmez, bir süre sonra geçeceğine inanırız (2014: 19). Yasın işleyişinde kaybedilenin sindirilmesi için gerçeklik sınaması gerekir. Gerçeklik, sevilen nesnenin artık var olmadığını gösterir ve libidonun bu nesneden çekilmesini talep eder (s. 20). Bu durumda özne, nesneye yatırdığı libidinal konumu terk etmeye direnç gösterir. Böylece, nesneyle olan bağların koparılması süreci yavaş ve parça parça gerçekleşir. Özneyi kaybedilen nesneye bağlayan her anı ve beklenti yeniden biçimlendirilir ve libidonun ayrılması sağlanır. Yas çalışması tamamlandığındaysa, Ben kendini kaybedilen nesneden ayırır ve yeniden özgür hale gelir (s. 21). Freud yas ile melankoliyi ayırt eder. Melankolide yas tutmaya benzer bir kayıp söz konusu olmakla birlikte, kayıp genellikle daha bilinçdışı bir düzeydedir. Özne kimi kaybettiğini bilse bile, o kişiyle birlikte neyi yitirdiğini tam olarak kavrayamaz (s. 22). Bu nedenle melankolide Ben'in kendini kaybedilen nesneden ayırması sapmaya uğrar. Nesneye yönelik yatırım (işgal) geri çekildiğinde, bu enerji başka bir nesneye yönelmek yerine Ben'e geri döner. Freud bu mekanizmayı şöyle bir metaforlarla açıklar: "Nesnenin gölgesi Ben'in üzerini öyle bir kaplar ki, Ben sanki bir nesneymiş, hatta terk edilen nesneymiş gibi özel bir öğece eleştirilebilir hale gelir" (s. 28). Bu durumda melankolide nesne kaybı bir Ben kaybına dönüşür, kişi kaybettiği nesneyle özdeşleşerek onu kendi içine alır. Her iki durum da derin bir acı, dış dünyaya ilginin kesilmesi ve sevme kapasitesinin yitimi gibi ortak semptomlar

gösterse de bu iki durumu ayıran ve melankoliyi patolojik kılan temel farklardan birisi de şu tespitle ortaya koyar: "Yasta dünya yoksul ve boş bir hal alır, melankolide ise yoksullaşan ve boş hale gelen Ben'in ta kendisidir" (s. 22). Bu bağlamda melankoli, bir yandan yas gibi gerçek nesne kaybına verilen bir tepkiyken, öte yandan normal yasta olmayan veya var olduğunda normal yasın patolojik bir yas haline gelmesine neden olan bir koşuldan sorumludur (s. 31). Böylece kaybın ardından insan ruhsallığının nasıl yeniden şekillendiğini ve yasın iyileştirici yapısı ile melankolinin -her ne kadar narsisistik bir bütünlüğü korumaya çalışsa da- yıkıcı olan yapısı arasındaki fark Freud tarafından bu şekilde ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Freud'un tezine karşı çıkan ve onu dönüştüren ve geliştiren yaklaşımlar da bulunur. Freud'un tezine eleştiri getiren Madelon Sprengnether, onun yas konusundaki teorik yaklaşımının kendi kişisel yaşamındaki kayıplarla yüzleşememesinden kaynaklandığını iddia eder. Sprengnether'in temel tezi, Freud'un yaşamındaki erken dönem kayıplarının yasını tutmada başarısız olduğu ve bu başarısızlığın kuramında kör noktalar yarattığıdır. Freud, yas tutmayı üstesinden gelinmesi gereken ve nesneyle bağın koparıldığı bir süreç olarak tanımlarken aslında kendi çocukluğundaki travmatik kayıpların (kardeşi Julius'un ölümü, dadısının kaybı, evden ayrılma) yasını tutmakta başarısız olmuştur (Sprengnether, 2023: 26). Bu noktada Oedipus kompleksini teorisinin merkezine yerleştirerek daha acı verici ve baş edilmesi zor olan yas ve kayıp duygularından kaçınmıştır. Oedipus kompleksinin Freud için yas tutmaya kıyasla daha neşeli, iyimser ve ego-uyumlu bir yapı sunduğunu iddia eder. Bu yapı, babanın otoritesine boyun eğmeyi ve kültürel bir başarıyı vurgularken anneden ayrılmanın yarattığı çaresizlik ve boşluk duygusunu maskeler (s. 34). Sprengnether, Freud'un annesine duyduğu derin bağlılığı ve onun kaybıyla (veya ilgisinin bölünmesiyle) ilgili hayal kırıklıklarını analiz etmekten kaçındığını belirtir. Bu kaçınma sonucunda anne figürü Freud'un teorisinde spektral (hayaletimsi), muğlak ve gölgede bir figür olarak kalmıştır (s. 31). Freud, annesinin sevgisini idealleştirerek erken çocukluk dönemindeki travmatik kayıpları görmezden gelebilmiştir (s. 122).

Freud, melankoliyi ve patolojik yası tanımlarken "açık bir yara" metaforunu kullanır. Bu yara, enerjiyi kendine çeken ve egoyu güçsüzleştiren bir delik gibidir. Onun bu metaforu, yas tutmayı ve kayıp karşısında hissedilen acıyı "kadınsı" bir zayıflık, bir kastrasyon veya pasiflik durumu olarak algıladığını gösterir

(Sprengnether, 2023: 309). Bu yaranın acısından ve getirdiği savunmasızlık hissinden kaçmak için fallik ve aktif bir duruş sergileyen Oedipus teorisine sığınmıştır (s. 298). Rüyalarını ve anılarını yorumlarken (örneğin Irma'nın rüyası veya "perde anılar"), oral dönemle, pasiflikle ve anneyle ilgili unsurları görmezden gelerek, bunları daha "erkeksi" ve profesyonel kaygılarla (tıbbi yetkinlik, babalık işlevi) açıklamayı tercih etmiştir (s. 147). Yası bir kopuş olarak görme ısrarının, aslında bu yaranın acısından kaçma isteğinden kaynaklanır (s. 34). Sprengnether, Hans Loewald'ın "hayaletleri atalara dönüştürme" kavramına atıfta bulunarak, Freud'un kendi hayaletleriyle (işlenmemiş yaslarıyla) yüzleşemediğini belirtir. Başarılı bir yas süreci, geçmişin hayaletlerini içselleştirerek onları birer ataya (rehber figürlere) dönüştürmeyi gerektirir (s. 309) ancak Freud, bu süreci tamamlamak yerine kopuş ve unutma üzerine kurulu bir yas anlayışı geliştirmiştir.

Freud'un ardından gelen kuramcılar, onun eksik bıraktığı alanı genişleterek yası bir dönüşüm süreci olarak görmüşlerdir. Karl Abraham ve Melanie Klein, melankoliyi ve yas tutmayı birbirlerinin birer yönü olarak kabul edip her ikisini de yaşamın ilk evreleri ve içerdikleri mücadelelerle bağlantılı tutmaktadırlar. Julia Kristeva'ya göre, melankoli, öznenin İmgesel'den Sembolik'e geçişi müzakere etmemesinin bir kalıntısıyken yas, bunun aksine, yadsımanın başarısını işaret eder. Bu da anneyle dil olmadan yapılan bir kaynaşma durumundan babanın sembolik temsil dünyasına yönelerek gerçekleşir. Nicolas Abraham ve Maria Torok gibi kuramcılar, yas nesnesinin içe yansıtılması (introjection) ile melankolik içe atım (incorporation) arasında bir ayrım yapmışlardır. İçe atım, kaybı reddederek nesneyi bir mezar gibi içinde saklamayı ifade ederken içe yansıtma, yas sürecini kışkırtan ve nesneyi özneye mal eden bir süreçtir. Hans Loewald'ın yaptığı ayrım, bu yeni yas anlayışını özetler: "Hayaletler", bilinçdışında gömülü kalan ve kişinin şimdisine musallat olan işlenmemiş yaslardır. Başarılı bir yas süreci bu hayaletleri atalara dönüştürür. Atalar artık korkutucu musallat olma durumunun ötesine geçer, kişinin iç dünyasında yaşayan ve ona rehberlik eden figürler haline gelir. Kathleen Woodward ve Judith Butler gibi düşünürler, Freud'un bağları koparma fikrinin aksine, yası ölülerle yaşamayı sürdürmek ancak onlarla olan ilişkiyi dönüştürmek olarak yorumlarlar. Bu bağlamda yas, biten bir süreç değil, kaybedilenin içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirildiği, yaşam boyu süren bir diyalogdur.

Karl Abraham yas ve melankoli üzerine düşünceleri, Freud'un teorilerini genişleten ve dönüştüren önemli bir adımdır. Abraham'ın yas konusundaki yaklaşımı, özellikle içe yansıtma (introjection) mekanizması ve oral dönem (yamyamlık) metaforları üzerinden şekillenir. Freud, yas ve melankoliyi birbirinden daha keskin çizgilerle ayırırken Karl Abraham bu ayrımı yumuşatır. Yasın melankoliden tür olarak değil, derece olarak farklı olduğunu ileri sürer. Normal zihindeki yas sürecinde de tıpkı melankolideki gibi bir süreç işlediğini söylerken melankoliyi yasın arkaik bir biçimi olarak tanımlar (Abraham, 1954: ss. 435- 437).

Nesne ilişkilerini çocuğun gelişim evreleri üzerinden analiz eder. Oral dönemi, çocuğun emme aktivitesinin olduğu, henüz benlik ile dış nesne arasında ayrım yapamadığı, dolayısıyla nefretin olmadığı dönem olarak görür. Çocuğun dişlerinin çıkmasıyla ısırma aktivitesi başlar. Burada nesneyi içine alır ama bunu yaparken ona zarar verme eğilimindedir. Egonun nesneye yönelik ikircikliliği (ambivalans) burada büyümeye başlar (Abraham, 1954: 450). Melankolik kişinin bu ısırma aşamasındaki çatışmaya saplandığını, normal yas sürecinde ise bu ikircikliliğin üstesinden gelinerek nesne sevgisinin olgunlaştığı aşamaya geçilir (s. 453). Abraham melankoliyi libidonun oral aşamaya gerilemesi ve içe yansıtma mekanizması olarak görür (s. 419). Bu süreçte ego, kaybedilen nesneyi (sevilen kişiyi) kendi içine almak ister. Bu süreci, libidinal gelişimin yamyamlık aşamasına uygun olarak nesneyi yiyip yutarak içine almak şeklinde tarif eder (s. 420). Yamyamlık metaforu, yas tutan kişinin bilinçdışında nesneyi yiyerek onu yok etmediğini, aksine onu içinde yaşattığını savunur. Bunu açıklamak için klinik pratiğinden eşini yeni kaybetmiş bir hastasının rüyasını örnek verir. Eşini kaybeden hastasının rüyasının iki bölümünü yorumlayarak ölen karısının bedeninin parçalarını yediğini gördüğü sonucuna varır. Abraham bu rüyayı, ölü eşin etini tüketmenin onu hayata döndürmeye eşdeğer hâle getirilmesi olarak yorumlar (s. 436). Yeme eylemi burada nesneyi bünyede tutarak koruma ve onarma çabasıdır. İşte "normal yas" sürecinde de kişi gerçek bir nesne kaybına, sevilen kişinin geçici içe yansıtmayı etkinleştirerek tepki verir (s. 435). Bu mekanizma sayesinde kişi, "Sevdiğim nesne gitmedi, şimdilik kendi içimde taşıyorum ve onu asla kaybedemem" (s. 437) düşüncesiyle teselli bulur. Bu durumda içe yansıtma, normal yasta da kaybın travmatik etkisini ortadan kaldırmaya yarayan bir araçtır. Özetle, Karl Abraham'a göre yas, kaybedilen nesnenin içe yansıtma yoluyla benliğin bir parçası haline getirildiği,

kökleri oral döneme dayanan ilkel ve yamyam metaforlarla bezenmiş bir koruma mekanizmasını içeren karmaşık bir süreçtir.

Melanie Klein'ın yas ve melankoliye dair kuramı, Freudyen ve Abrahamcı temeller üzerine inşa edilmekle birlikte, özgün nesne ilişkileri perspektifiyle bu süreci yeniden tanımlamıştır. Yas kuramını, özellikle "depresif konum" ve "içsel nesnelerin yeniden inşası" kavramları ekseninde şekillendirmiştir. Melanie Klein, Karl Abraham'ın libido gelişim aşamaları üzerine kurduğu şemayı devralmış ancak bunu bebeğin iç dünyasındaki yoğun ve çatışmalı dinamiklerle yeniden işleyerek yas olgusuna dair anlayışı derinleştirmiştir. Abraham, yası melankoliden tür değil derece farkıyla ayırıp her iki sürecin de nesne kaybının içselleştirilmesini (içe yansıtma) içerdiğini öne sürerken Klein bu mekanizmayı bebeğin erken dönem konumları üzerinden analiz etmiştir (Sprengnether, 2023: 260). Ona göre yas, sadece yetişkinlikte yaşanan bir kayba verilen tepki değil, erken çocukluktaki arkaik kaygıların ve "depresif konum"un yeniden canlanmasıdır. Ancak onun yas yaklaşımını anlamak için, bebeğin iç dünyasındaki nesne ilişkileri yapılanmasını irdelemek elzemdir. Bebek, yaşamın ilk aylarında (paranoid-şizoid konumda), "iyi meme" ve "kötü meme" arasında kesin bir ayrım yapar. Kendi içsel sadistik ve yıkıcı dürtülerini (yutma, parçalama, yok etme) dış nesneye yansıtır. Bu durum, bebeğin iç dünyasında "zulmedici" nesnelerin oluşmasına neden olur (Klein, 2024: 22). Gelişimin kritik bir aşaması olan "depresif konum"da ise bebek, sevdiği (besleyen) ve nefret ettiği (mahrum bırakan) nesnenin aslında aynı kişi (anne) olduğunu fark eder. Bu bütünleşme, "tam nesne sevgisi"ne ulaşmayı sağlasa da beraberinde büyük bir trajediyi getirir. Bebek, kendi saldırgan dürtüleriyle sevdiği nesneye zarar vermiş olabileceği korkusunu ve suçluluğunu yaşar. Nesnenin bir bütün olarak algılanması, onun kaybının da bir bütün olarak hissedilmesine yol açar. Bu aşama, insan gelişimindeki en zorlu ama gerekli zaferdir (s. 32). Bu nedenle yetişkin yasının mekanizmasını bebeğin depresif konumdaki deneyimleriyle doğrudan ilişkilendirir.

Klein'a göre, normal yasta gerçekliğin testi ile zihnin erken süreçleri arasında yakın bir bağlantı vardır. Yetişkin birey bir kayıp yaşadığında, aslında erken çocukluktaki yas sürecini yeniden canlandırmaktadır (2012: 259). Bu bağlamda yas tutan kişi, değiştirilmiş ve geçici bir manik-depresif durumdan geçmektedir. Klein'ın kuramında yas süreci, yas tutan bireyi iç dünyasındaki iyi ve kötü güçlerin çatıştığı

arkaik bir yeraltı dünyasına geri götürür. Yetişkin, sevilen birinin kaybıyla karşılaştığında, sadece dış dünyadaki bir nesneyi kaybetmez, kendi iç dünyasındaki iyi nesnelerin (başlangıçtaki sevilen ebeveyn imgelerinin) de yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığını hisseder (s. 272). Böylece erken dönem kaygıları özneyi yeniden kurar.

Freud yas çalışmasını, libidonun kayıp nesneden geri çekilmesi olarak tanımlarken, Klein bu süreci bir yeniden inşa faaliyeti olarak kurgular. Yasın verdiği büyük acı, sadece dış dünyayla bağların kopmasından değil, kötüleşme ve çökme tehlikesi içinde olduğu düşünülen iç dünyayı ızdırapla yeniden inşa etme ihtiyacından kaynaklanır. Yas tutan özne, tıpkı depresif konumdaki bebek gibi, iç dünyasındaki kaotik ve zulmedici nesnelerle mücadele ederken egosundaki kayıp sevilen nesneyi ve onunla bağlantılı olan ilk iyi nesneleri (ebeveynleri) yeniden kurmaya çabalar. Başarılı bir yas süreci, bu içsel nesnelerin onarılmasını ve egonun bütünlüğünün yeniden sağlanmasını içerir (Klein, 2012: 267). Böylece, yasın içsel dünyanın yeniden inşasıyla çalıştığı görülür. Melankoli ile yas ayrımını, Abraham'ın izinden giderek, yas ve melankoliyi içselleştirme süreçleri üzerinden ayırır. Ancak Klein için belirleyici fark "yeniden kurma" kapasitesidir. Melankolik kişi, içsel kaosuna ve zulmedici nesnelerin egemenliğine boyun eğerken yas tutmayı başaran kişi, parçalanmış ve tehlikede olan iç dünyasını yeniden inşa etmeyi başarır. Klein'a göre başarılı yas, depresif konumun yeniden yapılandırılmasıyla sonuçlanır; bu da bireyin kederi aşarak gerçek uyum ve huzura erişmesini sağlar. Melankolide ise nesneye yönelik ambivalans (sevgi-nefret çatışması) çözümlenemez ve özne, nefret ettiği nesneyi içine alarak (incorporation) kendi benliğine saldıran bir içsel mekanizmaya hapsolur (Sprengnether, 2023: 264).

Melanie Klein'ın kuramsal katkısı, yası bir vazgeçiş süreci olmaktan çıkarıp bireyin iç dünyasındaki nesne ilişkilerinin aktif bir restorasyonu olarak tanımlamasında yatar. Sprengnether'in vurgulandığı üzere, Klein'ın yaklaşımı, Freud'un ihmal ettiği pre-odipal dönemin ve anne-bebek ilişkisinin yas sürecindeki belirleyiciliğini merkeze almaktadır. Ona göre yas, bireyin en erken sevgilerine ve kayıplarına geri döndüğü, içsel "iyi nesnelerin" korunması ve onarılması için verilen, kökleri bebeklik dönemine uzanan psikotik kaygılarla dolu bir mücadeledir.

Freud'un biyolojik ve dürtü temelli kuramı Lacan tarafından dilsel ve yapısal bir düzleme taşınır. Öznenin oluşumu İmgesel ve Simgesel düzenler arasındaki geçiş,

“Babanın Yasası” ve “dilin edinimi” süreçleri üzerinden temellendirilir. Öznenin oluşabilmesi için başlangıçta anne ile simbiyotik bir birliktelik (İmgesel dönem) içindeki çocuğun kültür ve dil dünyasına (Simgesel düzen) girebilmesi ve bu ilksel birlikteliğin kaybedilmesi, anne ile füzyon durumunun ortadan kalkması gerekir. İşte bu noktadan bakılarak, Lacan ve Kristeva’nın kesişiminde yas, bir nesne kaybından ziyade, öznenin dil ve kültür evrenine girebilmesi için ödemesi gereken zorunlu bir bedel olarak kabul edilebilir. Julia Kristeva Lacan’ın yapısal şemasını devralarak bunu yas ve melankoliyi temellendirmek için kullanır. Yas ve melankoli üzerine geliştirdiği kuramsal çerçeve, Freudyen yas çalışması ile Kleincı nesne ilişkilerini Lacanyen bir zeminde sentezleyen, oldukça katmanlı ve sofistike bir yapı arz eder. Kristeva yası, öznenin dil ve sembolik düzenle kurduğu kurucu ilişkinin -ve bu ilişkinin olası çöküşünün- merkezi bir unsuru olarak ele alır.

Kristeva’nın düşüncesinde yas, bir arızadan ziyade, insan olmanın ve özneleşmenin kurucu bir şartıdır. Melanie Klein’ın pre-oedipal döneme (anne-bebek ilişkisine) yaptığı vurguyu devralarak bunu Lacan’ın dil ve eksik kavramlarıyla yeniden yorumlar (Sprengnether, 2023: 266). Ona göre, insan yavrusunun kültüre ve dile (Sembolik düzene) girebilmesi, ancak ilksel ve bütüncül bir tatmin kaynağı olan Anne ile simbiyotik birliğin kaybı üzerine inşa edilebilir: “Eğer annemi yitirmeye razı olmazsam, onu ne imgeleyebilir ne de adlandırabilirim” (Kristeva, 2009: 56). Bu bağlamda dil, kaybın telafisi olarak işlev görür. Kristeva’ya göre, “konuşan varlık” olabilmek için öznenin arzusunun ilksel nesnesi olan ve “Şey” (The Thing / Das Ding) olarak adlandırılan bu arkaik anne figüründen vazgeçmesi gerekir. Bu vazgeçiş, Baba’nın Yasası tarafından dayatılan bir ayrışmadır ve çocuk bu radikal kaybı ancak onu adlandırıp sembolik bir düzleme taşıyarak telafi edebilir (s. 56) Dolayısıyla Kristeva için her türlü sözlü ifade, özünde bir yas çalışmasıdır; kelimeler, kaybedilen nesnenin yerini alan sembolik ikamelerdir.

Kristeva, yas ile melankoli arasındaki farkı, öznenin bu kurucu kayıpla nasıl başa çıktığını temel alarak açıklar. Sağlıklı yas süreci, Freud’un “Verneinung” olarak tanımladığı olumsuzlama mekanizmasını kullanır. Özne, kaybı kabul eder ve şöyle der: Annemi kaybettim ama onu işaretlerde (dilde) tekrar buldum. Bu, kaybın kabulü sayesinde nesnenin sembolik olarak yeniden inşasıdır. Melankolik özne ise bu durumu reddeder. Sembolik olanın tesellisini kabul etmek yerine, kaybın gerçekliğini inkâr

eder (Kristeva, 2009: 58). Kristeva'ya göre melankolik, "Şey"e (arkaik anneye) olan narsisistik bağlılığını sürdürmek adına, göstereni ve onun temsil kapasitesini reddeder. Bu durum, sembollerin anlamını yitirmesi (asemboli) ve bilişsel bir kaosu ortaya çıkarır (s. 47). Melankolik kişi, dili kullanmayı reddederek veya onu anlamsızlaştırarak simgesel düzenden (kültürden/babadan) önceki dilsiz, ilkel varoluş haline geriler. Bu, Baba'nın Yasası'na karşı sessiz ama inatçı bir isyandır. Melankolik doğuştan isyancıdır çünkü o insanlık durumunun gereği olan ayrılığı ve sembolik düzenin egemenliğini kabul etmez (Sprengnether, 2023: 269). Sonuç olarak, Kristeva'nın yas anlayışı, biyolojik bir dürtü ile sembolik bir yasa (dil) arasındaki gerilim hattında şekillenir. Ona göre yas, sevilen birinin ardından tutulan keder olmanın ötesinde, öznenin "Şey"den (doğa/anne) kopup "Söz"e (kültür/baba) geçişini sağlayan temel bir psişik işlemdir. Melankoli ise bu geçişin reddi, dilin anlam yaratma gücünün inkârı ve öznenin sessizliğin arkaik mahzenine hapsolmasıdır.

Nicolas Abraham ve Maria Torok'un yas teorisi, Freud'u yeniden okuyan ve özellikle içe yansıtma ile içe alım arasındaki yapısal ayrım üzerine kurulan bir yaklaşımdır. Abraham ve Torok, Freud'un yas ve melankoli arasındaki ayrımını derinleştirirken Sandor Ferenczi'den devraldıkları kavramları yeniden tanımlamışlardır. Onlara göre yas ve melankoli süreçleri, nesne kaybına verilen tepkinin niteliğine göre birbirinden ayrılır. İçe yansıtma, kaybın kabul edilmesini ve egonun genişlemesini içerir (Abraham ve Torok, 1995: 127). Bu sadece nesnenin kendisini değil, nesnenin sebep olduğu ve aracılık ettiği dürtülerin ve değişimlerin genel toplamını öznenin psişesine dahil etmesidir. Kademeli, yavaş ve büyütücü bir süreçtir. Egonun boşluğunun farkına varılması ve bu boşluğun dilsel sembollerle doldurulmasıyla gerçekleşir; "memeyle dolu bir ağızdan kelimelerle dolu bir ağza geçiş"tir. (s. 128). Dolayısıyla sağlıklı yas kaybı dilde telafi ederek özneyi dönüştürür. İçe alım ise içe yansıtmanın başarısız olduğu yerde devreye giren bir fantezidir. Kayıp gerçeğini reddetmek için bir stratejidir. Özne, kaybettiği nesneyi (ve kaybın acısını) kabul etmek yerine, onu bütün olarak yutup içine alır. Amaç, nesneyi içerde saklayarak sanki hiç kaybedilmemiş gibi yapmaktır (ss. 128-129). Bu, kaybın özneyi dönüştürmesine izin vermeyen bir reddediştir.

Teorinin en dikkat çeken metaforu mahzen mezar (crypt) kavramıdır. Melankolik özne, kaybı inkâr etmek için içe alım mekanizmasını kullandığında,

benliğinin içinde gizli bir bölme inşa eder. İfade edilemeyen yas öznenin içinde bir mezar oluşturur. Kaybedilen nesne bu mahzenin içine "canlı bir şekilde" gömülür. Melankolik kişi, bu içsel mezarın bekçisi haline gelir (Abraham ve Torok, 1995: 130). Melankolik özne dış dünyada normal bir yaşam sürüyormuş gibi görünebilir, ancak iç dünyasında bu kapalı alanda yatan nesneyle (sevilen/nefret edilen kişiyle) gizli bir yaşam sürdürür. Nesne ölmemiştir, sadece öznenin içine hapsedilmiştir. Kristeva'nın asemboli kavramıyla örtüşecek şekilde, Abraham ve Torok da melankolinin dilsizliğine vurgu yapar. Mahzen mezar, dile getirilemeyen, isimlendirilemeyen travmaları içerir. Melankoliğin konuştuğu dil, aslında canlı gömülü bir Şey'i gizleyen ölü bir dildir (Sprengnether, 2023: 274).

Abraham ve Torok, teoriyi bireysel yasın ötesine taşıyarak "hayalet" kavramını geliştirmiştir. Bu kavram, travmanın nesiller arası aktarımıyla ilgilidir. Onlara göre musallat olmak için geri gelenler başkalarının mezarlarıdır (Abraham ve Torok, 1995: 171). Hayalet, öznenin kendi deneyimlediği bir travma değil, ebeveyninin bilinçdışında gömülü kalmış, söze dökülmemiş bir sırrın (utanç, suç, yasak aşk vb.) çocuğa aktarılmasıdır:

> *"Hayalet, bireysel öznenin travmasının veya kaybının sonucu değildir, daha ziyade adlandırılamayan bir sır etrafımda nesiller arası bir sessizlik aktarımının, deyim yerindeyse ikincil bir musallat olma veya miras biçiminin etkisidir. Bu türden bir hayalet kendini iki kat yabancı gibi hissetmektedir; çünkü kökeni özneden iki kez sökülmüş, önceki neslin bir ebeveyni veya büyüğü tarafından şifrelenmiş, yine de güçlü ama sessiz bir biçimde aktarılmıştır" (Sprengnether, 2023: 274).*

Ebeveynin bilinçdışından çocuğun bilinçdışına geçen bu sır, çocukta anlamlandıramadığı boşluklara ve tuhaf davranışlara yol açar. Çocuk, bilmediği bir yasın taşıyıcısı olur (Abraham ve Torok, 1995: 130). Hans Loewald'ın yaklaşımıyla paralellik kurulan bu süreçte amaç, melankolik içe atımı sağlıklı bir içe yansıtmaya dönüştürmektir. Burada mahzen mezarın kapısının aralanması hedeflenir ve "mezarın şifresini çözmek" ve içindeki hayaleti serbest bırakmak amaçlanır. Kişi, analiste bağlanarak (aktarım yoluyla) geçmişi şimdi de yeniden yaşar ve şifreli konuşmalar (kelime oyunları, dil sürçmeleri) aracılığıyla içindeki sırrı dile dökmeye başlar (Sprengnether, 2023: 274). Başarılı bir yas çalışması, bilinçdışında gömülü, musallat olan yıkıcı güç olan hayaletlerin geçmişte kalmış, ancak rehberlik eden ve anılan

figürler olan atalara dönüştürülmesiyle mümkündür. Bu, ölüyü unutmak veya terk etmek değil, onunla içsel bir diyalog kurabilecek mesafeyi ayarlamak ve ölüyü "mezarında huzura kavuşturmak"tır. Özetle, Abraham ve Torok'un yas teorisi, yası, nesnenin yutularak inkâr edildiği patolojik bir "mezar inşası" ile nesnenin simgesel düzlemde (kelimelerle) içselleştirilerek benliğe katıldığı büyüme süreci arasındaki gerilim üzerinden açıklar.

Kathleen Woodward görüşlerini Freud'un Yas ve Melankoli ile Roland Barthes'ın Camera Lucida eseri arasında kurduğu diyalog üzerinden temellendirir. Onun teorik konumu ve yas literatürüne katkısı, Freudyen ikili karşıtlığın eleştirisi noktasındadır. Bilindiği üzere Freud'a göre özne iki seçenekle karşı karşıyadır: Nesne ile bağların tamamen koparılması, ölünün sembolik olarak öldürülmesi ve gerçeğe uyum sağlanması ya da kaybın reddedilmesi, nesneye saplanıp kalınması ve benliğin nesneyle özdeşleşerek hastalanması. Woodward, Freud'un bu ayrımında bir "dindarlık" ve kendimizi gerçeğe göre konumlamak için etik bir uyarı bulur. Ona göre Freud, teorik düzlemde sakatlayıcı bir melankoli ile yasın tamamen sona ermesi (bağların kopması) arasında bir orta yol veya alternatif bir alan bırakmamıştır (Woodward, 1991: 126). Freud'un modeline karşı Roland Barthes'ın annesinin ölümü üzerine yazdığı Camera Lucida eserini bir karşı-söylem olarak konumlandırır. Ona göre Barthes, Freud'un sunduğu iki seçeneği de reddeder. Kaybın üstesinden gelmek istemez; çünkü bu, kaybı unutmak ve terk etmek anlamına gelecektir. Ancak melankolik bir durağanlığa gömülmek, kendini yok etmek veya sessizliğe bürünmek de istemez (Sprengnether, 2023: 275). Barthes, acısını bir sır olarak saklamak yerine onu ifade etmek, dillendirmek ve psişik acısını sürdürmek istemektedir. Barthes'ın bu tutumu yas ile melankoli arasında orta bir konumdur (Woodward, 1991: 119). Woodward'ın teorik katkısının merkezi kavramı "ölülerle yaşamak"tır. Freud'un gerçeklik testi uyarınca libido yatırımını nesneden çekip onu terk etme veya Abraham ve Torok'un dediği gibi onu bir mezara hapsetme fikrinin aksine, yasın ölülerle olan ilişkiyi bitirmek değil, dönüştürmek olduğunu savunur. Buna göre, özgürleşmek için enerjiyi başka yere harcamak zorunda değiliz. Kendimizi kayıplarımızdan ayırmayız, aksine, onlarla yaşarız. Woodward, psikanalizin sunduğundan daha farklı bir yas söylemi arayışındadır. Bu söylem, acıyla yaşamayı öğrenen ama sadece yas tutmaya adanmamış bir varoluş biçimini içerir. Sprengnether bu orta yol yaklaşımını Hans

Loewald'ın hayaletleri atalara dönüştürme teorisiyle sentezler. Hayaletler bizi korkutan, musallat olan, geçmişin işlenmemiş ve bizi felç eden kalıntılarıdır. Atalar içsel dünyamızda yaşayan, bize rehberlik eden, diyalog kurabildiğimiz ve birlikte yaşadığımız figürlerdir. Woodward'ın Barthes analizi üzerinden gösterdiği şey; yasın, ölüyü unutmak (Freudyen kopuş) ya da ölüyü yutmak (Melankolik içe alım) değil; ölüyü bir "ata" olarak içselleştirip onunla yaşam boyu sürecek sembolik bir birliktelik kurabilme kapasitesidir

Hans Loewald yas literatürüne "hayaletler" ve "atalar" ayrımı üzerinden geliştirdiği metaforik ve yapısal dönüşüm modeliyle kritik bir katkı sunmuştur. Bu yaklaşım, Freud'un nesne yatırımını geri çekme ilkesini ve Abraham ve Torok'un mahzen mezar kavramını yeniden işleyerek yas sürecini bir bağ koparma eyleminden ziyade, geçmişle kurulan ilişkinin niteliğini dönüştüren bir içselleştirme ve yapılandırma süreci olarak tanımlar. Loewald'ın düşüncesinin merkezinde, bilinçdışı nesne ilişkilerinin özne üzerindeki etkisini tanımlayan iki farklı varoluş biçimi yer alır. Hayaletler, bilinçdışında gömülü kalan, işlenmemiş ve bastırılmış geçmiş nesne ilişkileridir. Hayaletler öznenin şimdisine musallat olur, ona "gölge yaşamlarıyla" baskı yapar ve patolojik bir yineleme zorlantısı yaratır. Bilinçdışında bir "hayalet kalabalığı" olduğu sürece, özne kendi geçmişinin tutsağıdır ve aktarım patolojiktir. Başarılı bir yas ve analiz süreci bu hayaletleri atalara dönüştürür. Atalar, hayalet yaşamlarından kurtulmuş ve geçmişe ait oldukları kabul edilerek gömülmüş figürlerdir. Ancak bu gömülme bir yok oluş değildir; atalar, şimdiki neslin (öznenin) iç dünyasında yaşayan, ona rehberlik eden ve kimliğini destekleyen içselleştirilmiş figürler olarak varlıklarını sürdürürler (Loewald, 1960: 29). Loewald, yas çalışmasını açıklamak için Homeros'un Odysseia kitabındaki yeraltı dünyası (Nekyia) sahnesini yeniden yorumlar. Freud'un daha önce bilinçdışı dürtülerin yok edilemezliğini anlatmak için kullandığı bu metaforu Loewald terapötik bir dönüşüm aracı olarak ele alır. Destanda Odysseus ölülerin ruhlarıyla konuşabilmek için bir çukura kan doldurur; hayaletler bu kanı içerek geçici olarak canlanır ve konuşabilir hale gelirler:

> *"Adaklarla yakardıktan sonra ölülerin ünlü soyuna,*
> *aldım koyunları, çukurun üstünde kestim,*
> *kanlar aktı, tüttü kapkara ve ruhlar üşüştü,*
> *Erebos'tan doğru, ölmüşlerin ruhları:*
> *Gelinler, delikanlılar, çok çekmiş ihtiyarlar,*
> *gönülleri yeni yaslı kızlar, körpecik körpecik,*

ve tunç kargılar altında can vermiş savaş erleri,
tekmil silahları hala kan içinde.
Çok kalabalıktılar, sürü sürü dolaşıp durdular
çukurun üstünde korkunç çığlıklar ata ata" (Homeros, 2008: 197).

Loewald bu sahneyi psikanalitik aktarım sürecine uyarlar. Öznenin "şimdi"sindeki libido ve duygusal yatırım (kan) geçmişin hayaletlerine sunulur. Bu sayede bilinçdışının hayaletleri yeni bir hayata uyanır. Ancak amaç, hayaletlerin kanı içip özneyi tüketmesi (melankoli/musallat olma) değildir. Amaç, bu canlanma sayesinde onları "tanıma" (recognition) ve "diyalog" kurabilmektir. Loewald buna tanımanın kanı der. Geçmişin gölgeleri, gün ışığına çıkarılıp tanındığında, artık korkutucu birer hortlak olmaktan çıkıp kültürel ve bireysel tarihin bir parçası olan atalara dönüşerek huzura kavuşurlar (Loewald, 1960: 29). Bu bağlamda Loewald'ın modeli, Kathleen Woodward'ın ölülerle yaşamak kavramıyla örtüşür. Sağlıklı yas, ilişkiyi bitirmek yerine o ilişkiyi dönüştürmektir. Atalar, iç dünyamızda bize rehberlik eden, diyalog kurabildiğimiz, ancak bizi alıkoymayan ve şimdiki zamanımızı işgal etmeyen figürlerdir. Hayaletleri atalara dönüştürmek, sadece geçmişi onarmakla kalmaz, geleceğin olasılıklarını da özgürleştirir. Atalarından (tarihinden) yoksun olan birey, köksüzdür; ancak hayaletler tarafından yönetilen birey ise felç olmuştur. Böylece Hans Loewald'ın yas literatürüne sunduğu temel katkı, patolojik bir "musallat olma" durumu ile sağlıklı bir "tarihsel süreklilik" arasında yapısal bir ayrım getirmesi olduğu söylenebilir. O, psikanalizi bir tür ruh çağırma seansı gibi kurgulayarak bastırılmış geçmişin (hayaletlerin) bugünün libidinal enerjisiyle (kanla) beslenerek görünür kılınmasını ve bu sayede sembolik düzene (atalar konumuna) entegre edilmesini savunmuştur. Bu yaklaşım, yası bir unutma pratiği olmaktan çıkarıp kayıpların benliğin dokusuna yapıcı bir şekilde örüldüğü bir yeniden yapılanma sürecine dönüştürmüştür.

Alexander ve Margarete Mitscherlich The Inability to Mourn (Yas Tutamama) adlı eserlerinde Freud'un bireysel yas süreçlerini tarihsel ve politik bir bağlama oturtarak İkinci Dünya Savaşı sonrası Alman toplumunun Nazi rejiminin çöküşüne verdiği psişik tepkileri analiz etmişlerdir. Sprengnether'in incelemesine göre bu çalışma, bireysel egonun inşası ile sosyopolitik ilişkiler dünyası arasında bir köprü kurarak kitlesel suçluluk ve kayıp karşısında geliştirilen kolektif savunma mekanizmalarını aydınlatmaktadır. Mitscherlichlerin temel tezi, Nazi döneminin sona

ermesiyle birlikte Alman halkının, yakın geçmişin gerçekliğini duygusal olarak reddeden bir unutma veya inkâr stratejisi geliştirmesiyle ilgilidir (Sprengnether, 2023: 280). Bu süreç, geçmişin bilgilerinin silinmesinden çok, onun duygusal yatırımını geri çekerek gerçekliğinin yitirilmesini içerir. İlk aşamada, toplumda duygusal bir katılık oluşur. Toplama kamplarındaki ceset yığınları, askeri hezimet ve milyonlarca insanın katliamı gibi travmatik gerçekler karşısında, toplum çarpıcı bir duygusal tepkisizlik sergilemiştir. Bu tutum, geçmişi gerçeklik dışı hale getirerek bireylerin kendilerini galiplerle özdeşleştirmesine ve suçluluk duygusunu bastırmasına imkân tanımıştır. Mitscherlichler Almanya'nın savaş sonrası ekonomik toparlanma ve yeniden inşa süreçlerini, geçmişin yasını tutmamak adına ortaya çıkan manik bir savunma olarak görürler. Bu kolektif çaba, geçmişin olmamış kılınması ve yüzleşilmesi gereken ağır melankoliden kaçışın bir aracıdır. Yasın neden tutulamadığına dair yapılan tespit önemlidir. Freudyen anlamda yas, sevilen bir nesnenin kaybının kabul edilmesini gerektirir. Ancak Alman halkı, ortak paylaşılan bir ego idealinin temsilcisi olan ideal liderlerini (Hitler) kaybetmiştir. Bu kaybın yasını tutmak, aynı zamanda bu liderle ve onun temsil ettiği suçlarla özdeşleşmeyi kabul etmek anlamına geleceğinden, bu süreç egonun çöküşüne (kitlesel melankoliye) yol açacaktır. Dolayısıyla toplum, egoyu korumak adına paradoksal bir yol izlemiştir. Hem suçluluk ve değersizlik duygularının egoyu istila etmesine (melankoli) izin vermemiş hem de kaybı içe yansıtarak onu işlemek yerine, geçmişle olan tüm duygusal köprüleri yıkarak kendini aşağılamaktan kaçınmıştır (Mitscherlich ve Mitscherlich, 1975: 28). Sprengnether, Mitscherlich'lerin tanımladığı bu psişik durumu, Nicolas Abraham ve Maria Torok'un mahzen mezar kavramıyla ilişkilendirir. Alman toplumu, kabul edilemez tarihsel gerçekliği ne tam olarak içselleştirmiş (yas) ne de kendi benliğine saldırmasına izin vermiştir. Bunun yerine, geçmişi mühürlü bir muhafaza kutusuna sürgün etmiştir. Bu strateji, bir tür musallat olunmayı reddediştir. Geçmiş duygusal olarak yok sayılırsa, hayaletler de geri dönemez. Ancak bu durum, sağlıklı bir toplum için gerekli olan tarihsel sürekliliği ve empatik kapasiteyi (duygusal katılık nedeniyle) felce uğratır. Mitscherlich'lerin analizi toplumsal iyileşme için zorlu bir reçete sunar. Onlara göre, geçmişle yüzleşebilmek için toplumun önce kaçındığı o "melankoli çukuruna" inmesi gerekmektedir (Sprengnether, 2023: ss. 280 - 282). Böylece inkâr edilen suçluluk, utanç ve depresyonla aktif bir şekilde mücadele edilir.

Melankolik kendine sitem, durağan bir son yerine, gerçek yas sürecine giden yolda bir aşama olarak görülmelidir. Ancak gerçeklikten kaçmak (sanrısal arzu psikozu) yerine, kaybın acı verici gerçekliğiyle yüzleşilmelidir. Böylece başarılı bir yasla kaybın nihai olarak "içe yansıtılmasını" sağlanır. Bu süreç, kişinin sevilen bir nesneden (veya idealden) vazgeçerken aslında kendi benliğinin bir parçasını da kaybettiğini (bir organın kesilmesi gibi) kabul etmesini zorunlu kılar (Mitscherlich ve Mitscherlich, 1975: ss. 62-63). Ancak bu mücadele ve kabullenme sonucunda toplum, geçmişini şimdisine entegre edebilir. Bu yaklaşım, travmatik bir tarihe sahip toplumların, suçluluk duygusuyla başa çıkabilmek adına nasıl kitlesel bir duygu yitimi ve manik onarım sürecine girebildiklerini gösterir. Bu bağlamda yas tutamamak, sadece geçmişi unutmak değil, geleceği inşa edecek olan empatik ve etik temellerin de (geçmişin entegre edilememesi nedeniyle) zayıflaması anlamına gelmektedir.

Freud'un çağdaşı ve rakibi olan Pierre Janet'in yas ve travma üzerine görüşleri, özellikle "travmatik bellek" ile "anlatısal bellek" arasındaki yapısal ayrım ve "ayrışma" kavramı ekseninde temellendirilebilir. Janet'in yaklaşımı, yas tutma yetisinin neden ve nasıl sekteye uğradığını, bastırma kavramından ziyade, belleğin işleyişindeki yapısal bir başarısızlık üzerinden açıklayabilir.

Janet'in yas literatürüne katkısı, travmatik olayların zihinde işlenme biçiminin sıradan olaylardan ontolojik olarak farklı olduğu tezidir. Janet bu ayrımı şu şekilde kurar: Anlatısal bellek sosyal bir eylemdir. Geçmişteki olaylar, mevcut anlam şemalarına entegre edilir, esnektir ve zaman içinde değişime açıktır. Ancak kişi aşırı bir stres ile karşılaştığında, bu deneyimi mevcut anlam şemalarına sığdıramaz. Sonuç olarak, bu deneyim sıradan belleğe entegre edilemez ve beynin mühürlü bölmelerinde ayrı bir şekilde saklanır (van der Kolk vd., 1996: 427). Bu bağlamda sağlıklı bir yas süreci, kaybın geçmiş olarak kodlanmasını ve kişinin otobiyografik hikâyesine dahil edilmesini gerektirir. Ancak travmatik bellek esnek değildir ve değişmezdir (s. 431). Travmatik bellek, bilinçli farkındalık ve iradi kontrolden ayrışmış haldedir. Bu nedenle, kişi kaybı geçmişte kalmış bir olay olarak hatırlayamaz; onu sürekli şimdide, değişmez bir gerçeklik olarak yaşayabilir. Yasın tutulabilmesi için olayın tarihselleşmesi gerekirken Janet'in tanımladığı travmatik bellek buna direnir. Janet, anlatısal belleğin sosyal bir doğası olduğunu (başkalarına anlatılabilir, paylaşılabilir), ancak travmatik belleğin sosyal bir bileşeni olmadığını vurgular. Yas tutamayan veya

travmatize olmuş öznenin belleği kimseye hitap etmez; hasta kimseye tepki vermez; bu tek başına bir faaliyettir (s. 436). Bu durum, melankolik öznenin izolasyonuyla paralellik gösterir.

Freud'un yineleme zorlantısı kavramına öncülük edecek şekilde, Janet travmatik deneyimde öznenin olayı hatırlamak yerine eyleme döktüğünü veya yeniden canlandırdığını belirtir. Yasın önündeki en büyük engel, deneyimin sessiz, sembolleşmemiş ve bütünleşmemiş kalması olduğu söylenebilir. Kişi travmatik deneyimini kelimelere dökemez (anlatısal belleğe çeviremez), bunun yerine somatik duyumlar, kabuslar veya davranışsal tekrarlar yoluyla olayı fiziksel olarak yeniden yaşar (van der Kolk vd., 1996: 443). Travmatik olay, kişiliğin bütününe entegre edilemediği için, tetikleyici bir unsurla karşılaşıldığında, olay olduğu gibi, hiç değişmeden, bir tekrar yayını gibi geri döner. Bu durum, yasın gerektirdiği işleme ve dönüştürme sürecini imkânsız kılar.

Janet'in perspektifinden bakıldığında, yas sadece duygusal bir boşalım değil, bilişsel ve yapısal bir entegrasyon sorunudur. van der Kolk ve van der Hart Nazi sonrasına atıf yaparak kişi iki paralel zaman diliminde yaşar; biri gündelik hayatın aktığı zaman, diğeri ise kaybın hiç yaşanmamış gibi taze kaldığı travmatik zaman (1996: 448) diye bir gözlemde bulunur. Janet'e göre iyileşmek için, mühürlü ve ayrışmış bellek kapsüllerinin açılması ve travmatik belleğin esnek ve anlatılabilir anlatısal belleğe dönüştürülmesiyle mümkündür (s. 440). Özetle Pierre Janet, travmayı, deneyimin hikâyeleştirilerek benliğe mal edilmesi ile deneyimin işlenmeden, değişmez bir yabancı cisim gibi zihinde ayrışık tutulması arasındaki gerilim üzerinden kuramsallaştırmıştır. Bu durumda, kaybı travmatik boyutta deneyimleyen kişinin ilk önce dile getirerek yasa ilerlemesi gerektiği düşünülebilir.

Avery Gordon'un yas, kayıp ve tarihsel travma üzerine düşünceleri, psikanaliz ile sosyolojiyi sentezleyen sosyolojik musallat olma teorisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gordon, yası bireysel bir patoloji olmaktan çıkarıp modern sosyal yaşamın kurucu bir öğesi ve tarihsel bir bilme biçimi olarak yeniden kurgular. Ghostly Matters adlı eserinde, insan deneyimini anlamlandırmada geleneksel disiplinlerin yetersiz kaldığını savunur. Ona göre psikanaliz, insan deneyiminin sosyal, politik ve tarihsel boyutlarına yeterince dikkat etmezken sosyoloji ise geçmişin duygusal niteliğini ve bunun bugün üzerindeki etkisini kaydetmekte başarısız olmaktadır

(Sprengnether, 2023: 289). Bu boşluğu doldurmak için sosyal tabanlı bir musallat olma teorisi önerir. Bu yaklaşım, yasın bireysel bir iç dünya meselesi olmasının ötesinde, toplumsal yapıların ve tarihsel adaletsizliklerin (kölelik, devlet terörü vb.) bir tezahürü olduğunu ileri sürer. Gordon'a göre musallat olma, bâtıl bir inanç veya bireysel bir psikoz değil, büyük bir anlamın genelleştirilebilir bir sosyal olgusudur. Hayaletler, modern sosyal yaşamın kurucu öğeleridir (Gordon, 1997: 7). Musallat olmayı kabullenmek, nelerin olmuş olduğunu veya nelerin olmakta olduğunu bilmenin özel bir yoludur. Hayalet, bastırılmış veya gizlenmiş bir gerçeğin bugünkü yaşamın içinde kendini hissettirmesidir. Kendisini bize musallat olarak tanıtır ve bizi görülme olarak deneyimlediğimiz bir gerçeklik yapısına çeker. Sosyal hayatı incelemek, onun hayalet gibi yönleriyle yüzleşmeyi gerektirir.

Gordon, Mitscherlich'lerin kitle melankolisi kavramına paralel olarak tarihsel travmaların toplumlar üzerindeki devam eden etkilerini inceler. Ona göre, bu tür travmatik deneyimler sıradan sosyolojik veya tarihsel anlatılarla tam olarak temsil edilemez. Hayaletlerin kullandığı dolaylı ifade araçlarına en uygun ortamın kurgu eserler olduğunu savunur. Hayaletler mantıklı veya tutarlı konuşmazlar; fısıltılar, jestler ve mimiklerle konuşulamaz olanı dile getirirler. Buna rağmen bilmemiz gerekenleri ama duymak istemediklerimizi söylerler (Sprengnether, 2023: 291). Toni Morrison ve Luisa Valenzuela'nın eserleri üzerinden, bastırılmış tarihsel kayıtların nasıl edebi birer hayalet olarak geri döndüğünü analiz eder. Örneğin Morrison'ın romanındaki öldürülen çocuğun hayaleti, sadece annesinin vicdanı değil, kölelik tarihinin sessiz bırakılmış gerçekliğinin somutlaşmış halidir (Sprengnether, 2023: 290). Gordon Morrison'ın modeline atıfta bulunarak hayaletlerle (geçmişin travmatik izleriyle) kurulacak ilişkiye dair önerdiği etik tutum önemlidir. Geleneksel yaklaşımla onları kovmak veya yok saymanın aksine, hayaletlerle misafirperverce bir ilişki kurulmasını önerir (Gordon, 1997: 182). Bu bağlamda yas tutmak, hayaleti kovup kurtulmak değil; onun getirdiği bilgiyi kabul etmek, onunla bir diyalog kurmak ve geçmişin konuşulamaz acılarını bugünün bilgisine entegre etmektir. Avery Gordon, psikanalitik yas kuramını sosyolojik bir zemine taşıyarak "musallat olma"yı patolojik bir durumdan çıkarıp epistemolojik bir kategoriye dönüştürmüştür. Ona göre yas, bireyin iç dünyasındaki bir iyileşme sürecinden ziyade, toplumun bastırdığı tarihsel

şiddet ve kayıplarla yüzleşmesi, bu "hayaletleri" tanıması ve onlarla etik bir ilişki kurarak geleceği inşa etmesi sürecidir.

Hegel felsefesinde yas kavramı incelendiğinde, yasın tarihsel bilincin ve bizzat Tarih'in ontolojik koşulu olduğu görülür. Hegelci perspektifte tarih ve yas süreci eşkökenlidir ve birbirlerini karşılıklı olarak belirlerler (Malabou, 2001: 17). Bu bağlamda Hegel'in yas anlayışını üç temel eksende çözümlemek mümkündür: tarihsel diyalektiğin motoru olarak yas, doğru oran arayışı ve bir idealleştirme/asimilasyon süreci olarak yasın tamamlanması.

Hegel evrensel tarihi medeniyetlerin ölümle kurdukları ilişki üzerinden okur. Ona göre bir kültürün tarihsel yapısı, o kültürün yası nasıl icra ettiğiyle doğrudan ilişkilidir (Malabou, 2001: 17). Tarih Felsefesi Üzerine Dersler'de iki uç yas biçimini analiz ederek diyalektik süreci temellendirir. Çin cenaze ritüellerinin aşırı koruma noktasında bir ucu temsil eder. Çin'de yas, ölüyü fiziksel ve simgesel olarak sonsuz bir şimdide tutma çabasıdır. Yas süreci yıllarca sürer, evlilikler ertelenir ve ölünün bedeni aylarca evde tutulur (s. 16). Bu, tinin özgürleşmesini engelleyen, değişimi donduran bir koruma fazlalığıdır. Hint ritüelleri ise tam karşıt ucu, aşırı silmeyi temsil eder. Ölülerin yakılması ve somut olana karşı negatif tutum, bir tür yok olma, gözden kaybolma (evanescence) yaratır. Burada, tinin sürekliliğini sağlayacak maddi bir kalıntı bırakılmadan varlık mutlak bir hiçliğe terk edilir. Bu iki uç da başarısız yas biçimleridir çünkü tarihsel bilincin oluşması için gerekli olan dengeyi kuramazlar. Çin'de tin maddeye saplanıp kalırken Hindistan'da tin soyut bir hiçlikte kaybolur. Batı, bu iki ucun sentezlendiği ve aşıldığı yerdir. Başarılı yas, koruma ve yok etme arasındaki doğru orantının bulunmasıyla mümkündür. Bu denge, Hegel diyalektiğinin temel kavramı olan "Aufhebung" (kaldırarak koruma/aşma) mekanizmasıyla tam bir örtüşme içindedir. Batı Tini, ölüyü ne fiziksel bir ceset olarak sonsuza dek saklar ne de onu tamamen yok eder; onu anıtlaştırarak ve hatırlayarak içselleştirir. Bu süreç, Freud'un başarılı yas tanımıyla izomorfik bir yapı sergiler: nesneden libidinal yatırım çekilir (yok etme/kopuş), ancak nesnenin varlığı psişik olarak sürdürülür. Dolayısıyla Batı tarihi, yasın Aufhebung formunda gerçekleştiği, kaybın kazanca dönüştürüldüğü bir anlatıdır. Bu diyalektik başarının adı idealleştirmedir. İdealleştirme, dışsal nesneyi (ölüyü) yok ederek onu içsel bir imgeye, bir fikre dönüştürme ve böylece özneye mal etme sürecidir. Hegel'e göre Sokrates'in ve İsa'nın ölümleri, Batı bilincinin kurucu

yaslarıdır; çünkü bu ölümler fiziksel kaybın ötesine geçerek simgesel birer kuruluşa dönüşmüştür. Malabou, Hegel'in bu başarılı yas ve tarihsel süreklilik kapasitesini tanımlamak için Plastisite kavramını kullanır. Plastisite, Tinin kendini dönüştürme, geçmişi ve yabancı olanı kendi bünyesine katma, yaraları iyileştirme ve kırık kalıpları yeniden yaratma gücüdür (ss. 17-19). Melankoli veya histeride görülen yaranın sürekli kanaması yerine, plastik güç bu yarayı bir anıta dönüştürerek iyileştirir.

Sonuç olarak yas, tarihin, Tinin kendini gerçekleştirmesi yolunda kaybı sindirmesi (asimile etmesi) üzerine kuruludur. Ancak Malabou'nun dikkat çektiği üzere, bu model son derece normatif ve Batı merkezlidir. Küreselleşme sürecinde Batı, kendi başarılı ve plastik yas modelini evrensel bir norm olarak dayatmakta; bu norma uymayan (aşırı yas tutan veya melankolik direniş gösteren) kültürleri patolojik veya tarih-öncesi olarak etiketlemektedir (Malabou, 2001: 19). Dolayısıyla Hegelci yas, politik ve tarihsel bir egemenlik aracıdır.

Judith Butler'ın yas ve melankoliye dair teorik yaklaşımı; psikanalitik kuramı, ontolojik yaralanabilirlik, toplumsal cinsiyet inşası ve siyaset felsefesiyle kesiştiren çok boyutlu bir yapı arz eder. Yası yalnızca sevilen bir nesnenin kaybına verilen bireysel ve geçici bir psikolojik tepki olarak görmekten çıkarıp onu insan olmanın sınırlarını çizen, toplumsal cinsiyeti kurgulayan ve şiddet karşıtı kolektif bir siyasetin zeminini oluşturan ontolojik ve etik bir kategoriye dönüştürür. Klasik psikanalizde yas, libidonun kayıp nesneden geri çekilmesi ve bireyin yeniden otonomisine kavuşması olarak kurgulanırken, Butler özerk bir kendilik görüşüne karşı ilişkisel bir ontolojiyi savunur. Butler'a göre keder, bireyi kendi içine hapseden ve yalıtan bir durum olmaktan ziyade, bizi oluşturan temel bağımlılığı ve kendimizin dışında olma halini ifşa eden bir deneyimdir (2005: 39). Bir kayıp yaşandığında özne sadece dış dünyadaki bir nesneyi yitirmenin ötesinde onu var eden bağları da yitirdiği için bizzat kendi benliğini de kaybeder. Yas tutan özne, "Sensiz ben kimim?" sorusuyla sarsılır ve ötekiyle olan bağının aslında kendisini kuran doku olduğunu fark eder. Bu bağlamda yas, bir kişiyi unutmak veya onun yerini başka bir şeyle doldurmak değildir; kişinin yaşadığı kayıp nedeniyle muhtemelen sonsuza dek değişeceğini kabul etmesi ve sonucunu önceden kestiremeyeceği bir dönüşüme boyun eğmesidir (ss. 37-38). Bizler "yaralanabilir" bedenleriz ve bu ilksel yaralanabilirlik, bizim dışımızdaki ötekilere en baştan itibaren teslim edilmiş olmamızdan kaynaklanır. "Kamusal alanda

toplumsal bir fenomen olarak kurulan bedenim benimdir ve benim değildir" (s. 41). Yas, bu irade dışı fiziksel ve ruhsal yakınlığı, yani kurucu bir unsur olarak şiddete ve kayba açık olma durumumuzu teyit eder.

Butler'ın siyaset felsefesindeki en radikal hamlelerinden biri, yasın sosyopolitik tahsisini irdelemesidir. Kırılgan Hayat eserinde, kamusal alanın ve normatif insan kavrayışının kimin yasının tutulabilir olduğuna karar veren dışlayıcı mekanizmalarla inşa edildiğini öne sürer. Bir yaşamın yası tutulamıyorsa, o yaşam normatif anlamda yaşam vasfını taşımamaktadır. Savaşta öldürülen sivillerin isimlerinin veya ceset imgelerinin kamusal dolaşımdan dışlanması gibi medya ve devlet aygıtları aracılığıyla gerçekleştirilen sansürler, belli yaşamların gerçeklikten çıkarılmasına hizmet eder. ABD'nin öldürdükleri hedeflerin (örneğin Afganların veya Filistinlilerin) insanlaştırılmaması ve onlara dair bir yas tutma yasağının getirilmesi, bu figürleri insan olmanın kültürel sınırlarının dışına atar (Butler, 2005: ss. 49-50). Yasın bu ayrımcı tahsisi, milliyetçi bir harareti körüklerken aynı zamanda devletin uyguladığı şiddetin zeminini haklılaştırır. Kamusal alan, tam da bu gösterilemeyen ve yasının tutulmasına izin verilmeyen (söylenemeyen) yası tutulamaz ölümler üzerine kuruludur (s. 52). Butler, Ego ve İd metnini yeniden okuyarak Freud'un "ego, terk edilmiş nesne yatırımlarının bir çökeltisidir" tezinden hareketle toplumsal cinsiyetin melankolik bir yapı olduğunu savunur. Heteroseksüel öznenin kuruluşu, başarılı bir yastan ziyade, baştan reddedilen ve yasının tutulmasına kültürel olarak izin verilmeyen bir kaybın (hemcins ebeveyne duyulan ilksel aşkın) melankolisine dayanır. Bu sistemde, erkek olmak, kadınsılıktan vazgeçmeyi ve hemcinsine duyulan cinsel arzuyu radikal bir şekilde reddetmeyi gerektirir (ss. 136-137). Aynı cinsiyete olan aşkın/arzunun kültürel bir tabu olarak reddedilmesi, bireysel bir melankolinin ötesinde homofobi olarak adlandırılan geniş çaplı bir sosyal patoloji yaratır. Kültürel olarak engellenmiş ve yasaklanmış olan bu yas, toplumsal cinsiyeti adlandırılamayan bir kederin veya kapanmaz bir yaranın üzerine inşa eder.

Butler, kederi ve yas tutmayı eylemsizliğe veya apolitik bir izolasyona çekilmek olarak görmez. Aksine, yasın siyasallaştırılmasını ötekilerin yaralanabilirliği üzerinden yeni bir etik kurmanın anahtarı sayar. Ulus-devletler veya bireyler büyük bir travma yaşadıklarında (11 Eylül saldırıları gibi), kayıp duygusuyla kalıp yas tutmak yerine hızla manik bir tepkiye veya askeri bir misillemeye yönelebilirler. Kaybı

onarmak veya kederi bir an önce bitirmek adına şiddete başvurmak, aslında kırılganlığımızı ve ötekilere olan bağımlılığımızı inkâr eden bir egemenlik fantezisinin ürünüdür. Bunun yerine yası sürdürmeyi, kaybın neden olduğu o katlanılmazlığa açık olmak gerekir. Kederin içinde kalmak, bizi o radikal kendine yeterlilik kibrinden sıyırarak küresel ölçekteki eşitsiz yaralanabilirliği kavramamıza olanak tanır. Yas, insan yaralanabilirliğini ortadan kaldırmaya çalışan şiddet döngüsünden çıkıp birbirimizin fiziksel yaşamlarına karşı kolektif sorumluluk duyacağımız, şiddetsizliğe dayalı demokratik bir siyasi cemaatin tasavvur edilmesine yarayan en kritik kaynaktır (Butler, 2005: 44-45).

Jonathan Lear, yası, insanın sonlulukla yüzleşmesini, anlamı yeniden inşa etmesini ve etik bir yaşam sürmesini sağlayan merkezi bir pratik olarak konumlandırır. Yas, sıradan bir değişim olarak kalabilecek olanı, aktif ve ıstıraplı bir şekilde kayba dönüştüren insani bir anlamlandırma sürecidir (2026: 28-29). Bir başka deyişle doğa bilimsel veya nesnel bir bakış açısıyla evrende yalnızca bir değişim olarak görülebilecek bir olgunun, ancak yas tutan özneler sayesinde bir kayba dönüşmesidir. Yitirilen nesne duygu, anı ve hayal gücünde aktif tutularak dünyada fenomenolojik bir yokluk inşa edilir. Bu süreç, sevgi ve nefret gibi geçmişteki bağlarımıza olan tanıklığımızı yansıtır ve hafızadaki canlı tutma faaliyeti sayesinde bizi tarihsel varlıklar haline getirir (s. 62). Lear, yasın ontolojik ve etik sınırlarını çizerken psikanaliz ve felsefeyi, bilhassa Freud, Winnicott ve Aristoteles'in kavramsal araçlarını kullanır. Aristotelesçi mutluluk ve kalon (soylu, güzel, ince) kavramları, yasın insan gelişimi ve etiğiyle olan bağını kurmakta temel bir işleve sahiptir. Yas tutmanın kendisi sadece etik olarak iyi bir şey değil, başlı başına hayranlık uyandıran bir eylem, bizzat kalondur (s. 36). Sevgiye, özene ve sonluluğa verilen aktif ve kederli bir yanıt olarak kaybedilenin bir zamanlar taşıdığı değere tanıklık edilir. Kalon'un yasını tutmak, o iyiliğin evrenden eksilmesinin yaratacağı yoksullaşmayı idrak etmek ve dünyada "kayıp duygusunun kaybı" şeklindeki daha büyük bir tehlikeye karşı direnmektir (s. 37). Lear, Freud'un yasa atfettiği konumu çok daha geniş bir zemine taşır. Freud yası sağlıklı bir süreç olarak tanımlasa da bunu daha çok kişinin olağan hayata dönmesine ve libidosunun yeni nesnelere yönelmesine yarayan işlevsel bir mekanizma olarak görür. Oysa Lear, bağlanma ve ayrılığın erotik dinamikleri üzerinden yasın tüm bir insan yaşamına yayıldığını, hatta insan oluşumuzun kurucu

bir unsuru olabileceğini öne sürer (s. 29). Dahası, çocukluktaki oyun pratikleri ile yetişkinlikteki yas arasında derin bir ontolojik süreklilik bulunur. Donald Winnicott'un "ara deneyim bölgesi" veya "geçiş alanı" kavramına[1] atıfla yas, iç ve dış gerçekliğin birbiriyle ilişkilendirildiği, sorgulanmayan, teselli ve anlam üreten kültürel ve zihinsel bir oyun alanıdır (s. 30). Melankolide yasa karşı öfke dolu bir başkaldırı sergilenirken ve kaybedilen nesne fantezide içselleştirilip benliğe zarar verirken yasta bu hayali oyun alanı korunur. Melankolik yıkımın aksine yas, yitirileni anılarda ve düşüncede canlandırarak yaşama geri dönme yönünde bir eğilim barındırır ve böylece ruhsal iyileşmeyi sağlar (s. 102).

Lear, beşerî bilimlerin kurumsal varlığını dahi yas tutmanın özel bir formu olarak nitelendirir. Geçmiş kuşakların düşünsel ve sanatsal üretimlerini okumak, düşünmek ve onlara öykünmek, insanı tarihselleştiren başarılı bir yas işçiliğidir. Aristoteles gibi geçmişteki düşünürleri öğretmek veya onlarla meşgul olmak, yaşanan ölümü ve kaybı sembolik ifade yoluyla anlam ve kazanca dönüştürme pratiğidir (Lear, 2026: ss. 116-117). Bu bağlamda beşerî bilimler, yalnızca araçsal bir eğitim aracı değil, insan olmanın bu özel anlamlılık hissini kuşaktan kuşağa aktaran, insanın gelişip serpilmesini sağlayan bir yas formudur. Yas tutmanın politik ve kamusal boyutu ise Amerikan İç Savaşı sonrasındaki defin pratikleri ve Abraham Lincoln'ın Gettysburg Hitabesi üzerinden düşünülebilir. Gettysburg'da askerlerin cesetlerinin gömülmemesi veya hendeklere üstünkörü fırlatılması, kalon bir hayat sürmeye çabalamış ancak kölelik gibi korkunç bir adaletsizliğe saplanarak feci biçimde başarısız olmuş kimselerin yasının tutulamaması krizini ortaya koyar (s. 142). Lear, başarısız kalon girişimleri için yüceltmeye dönüşmeyen, doğru tasarlanmış kamusal yas tutma yöntemleri geliştirmemiz gerektiğini öne sürer. Düşmanı ve onun savunduğu kötü davayı hiçbir şekilde haklı çıkarmadan, ancak onun da iyiye dair yanlış imgelere kapılarak hata yapan bir insan (yolundan sapmış adamlar) olduğunu tanıyarak onu

[1] Winnicott bu kavramı "geçiş nesneleri ve geçiş olguları terimlerini aradaki deneyim bölgesini, yani başparmak ile oyuncak ayı, oral erotizm ile gerçek nesne ilişkisi, birincil yaratıcı faaliyet ile önceden içe atılmış olan şeylerin dışa yansıtılması, başlangıçtaki borçlu olma duygusundan habersiz olma durumu ile borçluluğun tanınması ("Teşekkür et bakayım") arasındaki bölgeyi adlandırmak için ortaya attım" (Winnicott, 2013: 20) diye açıklar.

usulünce gömmek, demokratik toplumun ortak bir yeni doğuş gerçekleştirebilmesi için elzemdir. Gömülmeden bırakılan ve tuhaf bir şekilde dışlanan bu ötekilerin yasını tutamamak, siyasal kutuplaşmayı artırır; dolayısıyla tutulmamış yasın yasını tutmak, politik eşitlik ve özgürlüğe adanmış o bitmemiş görevin ayrılmaz bir parçası haline gelir (s. 156). Nihayetinde Lear'ın perspektifinde yas, yaratıcı ve yenileyici bir tekrar yapısıyla derin bir umuda açılır. Freud nevrotik tekrarı hastalıklı bir tıkanıklık olarak betimlese de sağlıklı tekrar, yaşanan bir felaket veya kaybın ardından anlamı, iyiliği ve içsel oyun alanını yeniden inşa edebilmektir. Dış dünyanın yıkıcılığına ve kayıpların ıstırabına rağmen insanın yas tutarak yaşama geri dönme eğilimi göstermesi, en müphem anlamıyla, iyi olanın geri döneceğine dair duyulan ontolojik ve pratik bir umut beyanıdır.

1.2. FENOMENOLOJİ

Fenomenoloji, deneyimlerin özünü, bilincin nesneleri nasıl algıladığını ve anlamlandırdığını inceleyen felsefi bir akımdır. 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında Avrupa bilimlerinde ve felsefesinde baş gösteren derin öznelcilik, usdışıcılık bunalımları içinde ortaya çıkmıştır (Lyotard, 2007: ss. 7-8). Epistemolojik dogmatizme, pozitivizme ve psikolojizme karşı bir eleştiri olarak bilginin ve deneyimin kökenlerine inmeyi hedefler. Nesnelci bilim anlayışının dünyayı matematiksel bir soyutlamaya indirgeyerek insan deneyiminin asıl zeminini göz ardı ettiğini savunur (Zahavi, 2020: ss. 62-63). Dönemin entelektüel iklimine hâkim olan psikolojizm, mantıksal ve matematiksel yasaları insan zihninin ampirik ve biyolojik süreçlerine indirgeyerek doğruluk kavramını göreceleştirmekte, böylelikle bilginin nesnelliğini temelden sarsmaktaydı (Lyotard, 2007: 17). Edmund Husserl temel psikolojizme karşı bir eleştiri yönelterek ideal yasalar ile reel yaşantılar arasındaki farkı ontolojik bir kesinlikle ortaya koymuş ve bilginin temellerini yeniden inşa etmeye girişmiştir (2010: XIII). Husserl'in temel gayesi, felsefeyi her türlü dogmatik varsayımdan arınmış kesin bir bilim olarak yeniden kurmaktır. Bu bilimsellik ideali, doğa bilimlerinin niceliksel veya tümevarımsal yöntemlerini taklit etmek anlamına gelmiyor; bilakis, doğa bilimlerinin de üzerinde temellendiği bilinç yaşantılarına geri dönmeyi gerektiriyor (s. XVI). Bu doğrultuda fenomenoloji, ampirik bilimlerin

verilerini reddetmek yerine, bu verilerin anlamını ve geçerliliğini sağlayan aşkın koşulları araştırmayı görev edinir. Fenomenolojinin parolası "şeylerin kendilerine dönelim" olarak belirlenmiştir. Böylece şeyleri önceden belirlenmiş teorik veya nedensel örtülerden sıyırarak onların bilince doğrudan verildikleri saf halleriyle, tezahür ettikleri biçimleriyle incelenmesini talep edilir (Waldenfels, 2010: 18- 19). Şeylerin kendilerine dönelim şiarı, bir nesneye yönelik naif bir bakıştan ziyade, ön kavrayışlardan, teorik varsayımlardan ve geleneksel yüklerden arınarak fenomenlerin bilince kendini nasıl sunduğunu incelemeye yönelik metodolojik bir çağrıdır. Bu nedenle dış dünyadaki nesnelerin bilince nasıl yansıdığını incelemeye odaklanır ve bu fenomenlerin öznel deneyimlerini anlamaya çalışır.

Fenomenolojinin bilgi teorisinde gerçekleştirdiği dönüşüm, nesnelci ve indirgemeci bilim anlayışına yönelttiği eleştiridir. Felsefe ile pozitif bilimler arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamıştır. Doğa bilimleri (Galileo'dan bu yana) doğayı tamamen ölçülebilir ve sayısallaştırılabilir süreçlere indirgeyip bu soyut modelleri gerçekliğin ta kendisi olarak sunarak bilimin aslında kendi köklerini ve anlamını türettiği deneyim dünyasının üzerini örtmüştür (Lyotard, 2007: 45). Husserl, bilimlerin soyutlamalarının zemininde yer alan bu ön-teorik, somut ve doğrudan deneyimlenen anlam dünyasını, yaşam-dünyası olarak adlandırır (Zahavi, 2020: 63). Bilim insanının nesnelliği dahi, ancak birinci şahıs perspektifinden deneyimlenen bu yaşam-dünyasının bedensel, pratik ve özneler arası bağlamı sayesinde mümkündür (Husserl, 2010: XXIV). Fenomenoloji bilimi reddetmez; ancak bilimin nesnel gerçeklik iddiasının, aslında pratik ve özneler arası bir yaşam-dünyasının ikincil bir soyutlaması olduğunu ortaya koyarak onu temellendirir.

Kökensel zemin arayışı, insan bilimleri için derin bir paradigma değişimi sağlamıştır. Psikiyatride Ludwig Binswanger, Eugène Minkowski ve Wolfgang Blankenburg gibi figürler, patolojiyi organik bir hasara veya mekanik nedenlere indirgemek yerine; onu Dasein-analizi yöntemiyle, hastanın kendi deneyim dünyasının özgün yapısı bağlamında ele almışlardır (Waldenfels, 2010: 112). Blankenburg, şizofreniyi sıradan insanların sorgulamaksızın paylaştığı "doğal apaçıklığın (sağduyunun) kaybı" olarak betimleyerek fenomenolojinin anlam ve bağlam çözülmelerini psikiyatrik teşhisin merkezine yerleştirmiştir (Zahavi, 2020: 141). İnsan davranışını reflekslere veya tamamen nörofizyolojik süreçlere indirgeyen

davranışçılığa ve içe bakışçılığa karşı, bilincin yönelimselliğine ve deneyime odaklanan fenomenolojik psikoloji koyulur. Sosyoloji alanında Alfred Schütz, Max Weber'in anlayıcı sosyolojisi ile Husserl'in fenomenolojisini birleştirerek toplumsal gerçekliğin anlamlı inşasını çözümlemiştir. Schütz'e göre toplumsal dünya, nesneleri ve diğer insanları pratik olarak kavradığımız tipleştirmeler vasıtasıyla işleyen, aktörlerin kendi sağduyusal varsayımlarına (yaşam-dünyasına) dayanan bir anlam ağıdır (Schütz, 2018: 136). Schütz, özneler-arasılığı doğrudan deneyimlenen yüz-yüze biz-ilişkisi ile dolaylı, daha anonimleşmiş ve yapısal olan onlar-ilişkisi (çağdaşlar/selefler dünyası) olarak kategorize ederek makro ve mikro sosyolojik köprüler kurmuştur (s. 250).

Husserl'in mirası, Sartre, Merleau-Ponty ve Levinas ile varoluşçu fenomenoloji formunda güçlü bir ivme kazanmıştır. Sartre, bilinci dünyadaki âtıl varlığın (kendinde-varlık) karşısına bir hiçlik ve mutlak özgürlük (kendi-için-varlık) olarak koyarak fenomenolojiye önemli bir varoluşsal kopuş eklemiştir (Waldenfels, 2010: 73). Emmanuel Levinas ise geleneksel fenomenolojinin nesne-odaklı (yönelimsel) sınırlarını kırmış; etiği ilk felsefe ilan ederek Başkası'nın (Öteki'nin) yüzünde tezahür eden, bilincin totaliter kapsayıcılığına direnen mutlak bir aşkınlık ve "başkalık" felsefesi geliştirmiştir (Zahavi, 2020: ss. 109-110). Bu, Ben ile Öteki arasındaki ilişkinin epistemolojik değil, asimetrik ve etik bir sorumluluk ilişkisi olduğunu gösterir. Fenomenoloji Heidegger ile Gadamer'in öncülüğünde "Yorumlayıcı (Hermeneutik) Fenomenoloji"ye evrilmiştir. Bu yaklaşım, anlamın her zaman bir ön-anlama ufku içinde, tarihsellik ve dil aracılığıyla kurulduğunu savunur. Bu bağlamda Paul Ricoeur, öznenin doğrudan bir öz-sezgiye sahip olmadığını savunmuş; insanın kendisini ancak dil, semboller, anlatılar ve metinler dolayımıyla yorumlayarak anlayabileceğini göstererek, fenomenolojiyi yapısalcılık ve psikanaliz ile verimli bir diyaloga sokmuştur (Waldenfels, 2010: ss. 85-86). Çağdaş beşerî bilimler alanında fenomenoloji, bugün özellikle nitel araştırmalarda ve bilişsel bilimler bağlamında yeniden üretilmektedir. Amedeo Giorgi'nin saf betimleyici yöntemi, Max van Manen'in hermeneutik-pedagojik yöntemi ve Jonathan Smith'in Yorumlayıcı Fenomenolojik Analiz adlı nitel araştırma tasarımları, geniş bir spektrumda birinci-şahıs deneyimlerinin yapılarını empirik sahada analiz etmektedir (Zahavi, 2020, ss. 142-146). Diğer yandan, Francisco Varela ve Shaun Gallagher gibi araştırmacılar

tarafından formüle edilen nörofenomenoloji ve doğallaştırılmış fenomenoloji projeleri; bilincin nörobiyolojik (üçüncü-şahıs) açıklamaları ile disipline edilmiş fenomenolojik (birinci-şahıs) verilerini entegre ederek, zihin felsefesi ve bilişsel bilimlerdeki indirgemeci dogmalara karşı güçlü, bedensel ve karşılıklı sınırlayıcı bir alternatif metodoloji sunmaktadır (ss. 150-153). Bu durum, fenomenolojinin dogmatik bir sisteme kapanmadığını, ampirik bilimlerle diyalog kurarak sürekli yenilenen bir araştırma pratiği olduğunu kanıtlar.

Sonuç olarak, fenomenoloji, sadece öznenin iç dünyasını tasvir eden bir "resimli kitap" değil; anlamın, gerçekliğin ve tarihin bilincin yönelimsel edimlerinde nasıl kurulduğunu açığa çıkaran titiz bir felsefi ve yöntemsel duruştur. Epokhe ve indirgeme ile dogmatizmi yıkan, eidetik varyasyonla özleri arayan bu gelenek; Heidegger ve Merleau-Ponty ile ontolojik bir karakter kazanmış ve bedeni, zamanı, başkasını dünyanın kurucu unsurları olarak yeniden temellendirmiştir. İnsan bilimlerine mekanik bir nedenselliğin ötesinde, öznel anlamı, yaşam-dünyasını ve tarihsel ufku iade eden fenomenoloji, çağdaş psikoloji, sosyoloji ve hermeneutik disiplinlerdeki eleştirel potansiyeliyle geçerliliğini ve dönüştürücü gücünü korumaya devam etmektedir.

1.2.1. Fenomenolojinin Temel Kavramları

Husserl'in fenomenolojisi, saf bilincin birimlerini oluşturan yaşantıları konu edinir. Fenomenolojinin yapı iskeletini ayakta tutan temel kavram, bilincin doğasına yönelik ontolojik bir devrim niteliği taşıyan yönelimsellik kavramıdır. Yönelimsellik, bilinç yaşantılarının ana yapısıdır. Husserl'in Franz Brentano'dan devralıp dönüştürdüğü bu kavrama göre bilinç, kendi içine kapalı, dış dünyadan yalıtılmış boş bir kutu (konteyner) değildir; aksine, doğası gereği daima "bir şeyin bilinci"dir ve kendini aşan bir karaktere sahiptir (Zahavi, 2020: 26). Kendi içine dönük bir töz değil; daima "bir şeyin bilinci" olarak kendi dışına, bir nesneye yönelmiş bir açıklıktır. Bilinç daima bir şeyin bilincidir ve her bilinç edimi bir nesneye yönelir (Husserl, 2010: Önsöz). Her düşünme eylemi (cogito) yöneldiği nesneyi (cogitatum) içinde bir karşılık olarak taşır. Nesneler bilincin içinde bir torba gibi durmaz, bilinçte kurulurlar. (Uygur, 1998: 57). Yönelimsellik, nesne ile bilincin birbirinden bağımsız iki ayrı varlık alanı

olduğu Kartezyen düalizmi yıkarak noesis (deneyimleme süreci/edimi) ile noema (deneyimlenen nesne/anlam) arasındaki ayrılmaz korelasyonu kurar (Waldenfels, 2010: 17). Bu durumda yönelimsellik, bilincin nesneyi yutması ya da nesnenin bilince nedensel olarak etki etmesi şeklinde açıklanamaz; bu, anlam ve anlama dayalı bir ilişkidir. Nitekim fenomenoloji, anlamın kaynağını ne salt fiziksel dünyada ne de izole bir zihinde arar; anlam, bilincin dünyaya yöneldiği bu yönelimsel ilişkisellikte ortaya çıkar. Deneyim, yalıtılmış anlık algıların bir toplamı değil; belirli bir ufuk içinde, nesnenin görünmeyen yönlerini de birer potansiyel olarak kendi içinde barındıran bütüncül bir yapıdır (Zahavi, 2020: 21). Husserl'e göre her "canlı şimdi" geçmişin bilince tutunmasını sağlayan "akılda-tutma" ve geleceğe yönelik beklentileri içeren "ön-yönelim" ufuklarını tek bir akışta barındırır. Zamanın bu içsel akışı, nesnelerin aynı kalarak çeşitli görünümler ardışıklığı içinde algılanabilmesini mümkün kılan deneyimsel zemindir (Schütz, 2018: 81). Dolayısıyla deneyim, yalnızca önümüze serilen nesnelerin pasif bir kabulü değil, zamanın içkin yapısı üzerinden kurulan aktif bir sentez sürecidir.

Paranteze alma (Epokhe) ise gündelik yaşamın sorgulanmamış varsayımlarını askıya almayı gerektirir. Husserl bunlara doğal tutum adını verir ve bunlar dış dünyanın bizden bağımsız olarak var olduğuna dair bir düşünceyi barındırır. Doğal tavır alma, bizim de yaşadığımız dünyanın bizden ayrı, bağımsız bir gerçeklik olarak var olduğuna dair yaygın inancımıza dayanır. Bu inançtan, dünyanın varlığına dair yargı vermekten geri durma yoluyla vazgeçilir (Husserl, 2010: Önsöz). Doğal tavrın "dünya benden bağımsız olarak kendiliğinden vardır" şeklindeki genel varoluş savı, paranteze alma yöntemiyle devre dışı bırakılır (Zahavi, 2020: 47). Öznenin dikkatini nesnenin varoluşundan ziyade onun nasıl göründüğüne çevirmesini sağlayan bu eylem, gerçekliği yok etmez; aksine, gerçekliğin felsefi olarak araştırılabilmesi için onu ilk kez erişilebilir kılar. Bu durumda yönelimsel yapıya erişebilmek için gündelik yaşamın naif ve sorgulanmamış doğal tavrı askıya alınmalıdır. Epokhe, şüphecilerin yaptığı gibi dış dünyanın gerçekliğini yadsımak demek değildir; aksine, varlık yargımızı geçici olarak askıya alarak gerçekliğin bize nasıl göründüğünü incelemeye olanak tanıyan felsefi bir manevradır (Husserl, 2010: XX). Dünyanın varlığını ne yadsımayı ne de ondan kuşku duymayı gerektirir; yalnızca bu varlığı kullanmaktan çekinilir. Fenomenolojinin bir diğer özgün felsefi yöntemi, fenomenolojik indirgeme

olarak adlandırılan bir düşünme biçimine dayanır. Bu yöntem, her türlü hazır bilgiyi geride bırakmayı ve "şeylerin kendisine" dönüşü vurgular (Husserl, 2010: 19). İndirgeme, doğal tavır almanın askıya alınmasıyla başlar. Epokheyi takip eden fenomenolojik indirgeme, dünyayı ampirik bir olgu olmaktan çıkararak onu bir varoluş fenomeni düzeyine indirger ve böylece ampirik öznenin ötesindeki kurucu alan olan saf bilinci açığa çıkarır (Lyotard, 2007: 29). Bir başka deyişle epokhe bir giriş kapısıdır; bunu fenomenolojik indirgeme izler. İndirgeme, doğal dünyadaki ampirik varlığımızdan sıyrılarak nesnelerin anlam ve geçerlilik kazandığı aşkınsal (transandantal) bilince geri dönme işlemidir. Böylece, psikolojik ya da ampirik bir benlikten anlamın kurucusu olan "saf Ben"e ulaşılır.

Fenomenoloji yalnızca tekil ve olgusal fenomenlerle yetinmez; hayalî çeşitleme (eidetik varyasyon) yöntemi aracılığıyla nesneyi zihinde farklı varyasyonlara uğratarak onun onsuz olamayacağı değişmez özüne (eidos) ulaşmayı amaçlar (Waldenfels, 2010: 35). Bir nesnenin ampirik ve tesadüfi özelliklerinden soyutlanıp o nesneyi "o şey" yapan değişmez yapısı kavranır. Öz, metafiziksel ya da platonik bir töz değil; bilincin yönelimsel yapısında kendini gösteren a priori bir anlama tekabül eder. Öz, ideleştirici soyutlama yoluyla sezgisel olarak görülen nesnedir. Öz bilgisi, genel özlere yönelen, geçerliliğini sırf özden alan a priori bilgidir (Husserl, 2010: 43). Bu eidetik ve aşkınsal aşamaların sonucunda ulaşılan konstitüsyon, nesnenin boş bir hiçlikten yaratılması değil; nesnenin, kendi anlamı, geçerliliği ve varlık savıyla bilincin yönelimsel edimleri içerisinde adım adım nasıl inşa edildiğinin ve açığa çıkarıldığının deşifre edilmesidir (s. 63). Nesne bilincin içine hazır bir şekilde konulmuş bir içerik değildir; bilinç, pasif sentezler ve yönelimsel edimler aracılığıyla nesnenin anlamını adım adım inşa eder. Anlam, varlığa dışarıdan giydirilen bir kılıf değil, fenomenin kendini gösterdiği varlık tarzıdır. Apaçıklık ise doğruluğun yaşantısından başka bir şey değildir. O, nesnenin kendisini, olduğu gibi, tam olarak kendinde verilmişlik olarak kavramaktır. Apaçıklık, fenomenolojinin merkez sorunudur ve bilginin en son normlarını sağlar (s. 71).

1.2.2. Fenomenoloji ve Yas

Transendental fenomenolojinin vardığı sonuçlar, onu transendental idealizm olarak adlandırılan bir felsefi duruşa götürür. Bu idealizmde, dünyanın varlığı, bilincin varolmasına geri götürülür. Varlık değil, varlık anlamı veya düpedüz anlam vardır. Dünya, bilinç için bir "geçerlik fenomeni" olarak ortaya çıkar. Fenomenoloji, varlık öğretisi değil, bir anlam öğretisi olarak kendini kabul ettirir. Husserl'e göre, bu transendental idealizm, sistematik bir bilim çerçevesinde gerçekleştirilen kendi kendini yorumlamadır. Bu idealizm, transendental fenomenolojiden zorunlulukla çıkar (Uygur, 1998: 96). Husserl'de başkasının Ben'i sorunu, transendental fenomenolojinin kuruluşu açısından çok özel ve önemli bir yer işgal eder. Başkasının Ben'i sorunu, transendental fenomenolojinin düğüm noktası olarak kabul edilir. Dünyanın nesnel olarak kurulabilmesi için, tekil bilincin yetersiz kaldığı görülür; tam bir nesnel cansız şeyin bile ancak özneler arası bir şekilde elde edilebileceği ortaya çıkar (s. 188). Dünya, benim değil, bizim dünyamızdır. Dünyanın nesnel varlığı, başkalarının benimle varolmasında temellenir.

Husserl fenomenolojisinin anahtar kavramı olan indirgeme ve yargıdan geri durma eylemi, bir karakterin yası deneyimlemesiyle oluşan psikolojik ve varoluşsal şokun metaforik bir karşılığı olarak kullanılabilir. Husserl'e göre günlük yaşam, dünyanın bağımsız bir gerçeklik olarak var olduğu yönündeki "doğal tavır alma" inancı üzerine kuruludur (Uygur, 1998: 40). Roman kahramanının yası, bu inancı kökten sarsan bir olaydır. Kayıp, felsefi bir yöntem olmak yerine, travmatik bir zorunluluk olarak, kahramanı "doğal tavrın genel savı"ndan vazgeçmeye iter. Yas tutan karakter, kaybedilenin varlığıyla yeni anlam kazanan dünyayı parantez içine alır. Bu durum, "dünyasızlaştırma" olarak adlandırılan bir süreci yansıtabilir. Artık geriye kalan, yitirilenin yokluğuyla birlikte, uzay-zaman belirlenimlerinin ötesinde olduğu söylenen, saltık bir verilmişlik alanı olan "saf bilinç" veya "transendental Ben"dir. İndirgeme sonucunda, karakter geçici olarak kendi "transendental Ben"ine geri götürülmüş olur. Bu durum, dış dünyanın gerçekliğinden şüphe duymaksızın, kendini yalnızlıkta bulmak demektir (s. 77). Yas tutan karakterin kendini içine kapaması, çevresiyle ve nesnel gerçeklikle bağının kopması, "transendental solipsizm"in edebi bir yansıması olarak yorumlanabilir.

Fenomenolojiye göre, yaşayan bir kişi "başkasının Ben'i"ni hiçbir zaman doğrudan algılayamaz; onu daima bedenini aracılığıyla, appresentativ bir biçimde deneyimler (Uygur, 1998: 141). Yas, bu appresentation sürecinin fiziksel temeli olan başkasının bedeninin yokluğuyla karşı karşıya kalır. Kaybedilen kişinin Ben'i artık özce orijinal olmayan bir deneme olarak kalır; çünkü bedenin aracılığı ve algısı ortadan kalkmıştır (s. 165). Romanda yiten kişiyi yeniden var kılma çabası, orijinal olmayan bu algıyı koruma veya yeniden kurma mücadelesi olarak ele alabilir. Karakter ölen kişiyi sürekli olarak görüntüsüzlük anlamında aracısız bir bilinç olarak zihninde tutmaya çalışabilir.

Husserl'e göre, dünya "bizim dünyamızdır". Dünyaya nesnel varlık anlamını kazandıran şey, "benimle birlikte varolma" ve karşılıklı anlaşmadır (Uygur, 1998: 189). Yas, bu ortak varoluşun bozulmasıdır. Karakter, ölen kişiyle paylaştığı kültür, tarih, töre, değer temellerinin sarsıldığını hisseder. Kendi Ben'imiz dahi, "başkasının Ben'i" sayesinde tam bir insan olarak kurulur (s. 180). Bu bağlamda, roman karakterinin yası, sadece bir başkasının kaybı değil, kendi "ben-insan" kimliğinin de bir kısmının kaybedilmesi ve yeniden tanımlanma zorunluluğudur. Yasın getirdiği kafa karışıklığı, karakteri varlık sorununun ötesine, varlık anlamı sorununa, yani Husserl'in deyimiyle bir "anlam öğretisine" geri götürebilir. Kayıp, hayatın ve nesnelerin anlamını yeniden kurmayı zorunlu kılar.

Husserl'in kurduğu fenomenoloji, ardılları tarafından ontolojik dönüşüme tâbi tutulmuştur. Heidegger, Husserl'in epistemolojik ve mantıksal meselelere fazlasıyla odaklandığını ve varlığın anlamını sormayı ihmal ettiğini ileri sürer. Husserl'in epistemolojik ve teorik önceliğine karşı çıkarak fenomenolojiyi Dasein'ın (orada-olma) hermeneutik analizi üzerinden evrensel bir ontolojiye dönüştürür (Waldenfels, 2010: 62). Heidegger'e göre insan (Dasein), dünyasız, yalıtılmış bir özne değildir; o en başından beri dünyaya fırlatılmış, "dünyada-olmaklık" karakterine sahip bir varolandır (Zahavi, 2020: 90). Dasein'ın dünyayla kurduğu asli ilişki, teorik bir nesneleştirme veya geometrik bir mekânsallık yerine, pratik bir kullanım ve aşinalık ilişkisidir. Dasein dünyada nesnelerin uzamsal olarak bulunması gibi değil, bir anlam ve referans ağı içinde bulunması bakımından yer alır. Örneğin bir çekiçle karşılaşmamız teorik bir analizden önce gelir ve varlıklar bize kullanım bağlamı içerisinde el-altında-olan olarak tezahür eder (Heidegger, 2018: 117). Merleau-

Ponty'nin de işaret ettiği üzere özne, kendi dışına, dünyaya ve başkalarına doğru patlayan bir ek-stazdır; "dünya bütünüyle içeridedir ve ben de bütünüyle kendimin dışındayım" (Zahavi, 2020: 35). Bu durumda özne, kendisini ancak dünyaya katılarak bilebilir. Dasein'ın dünyada-olması başından beri paylaşılan özneler-arası bir ufuk ve "başkalarıyla-birlikte-olmaklık"tır (Zahavi, 2020: ss. 71-72). Bu ontolojik analizin en derin boyutu deneyimin zamansallığıdır. Husserl içsel zaman bilincinin fenomenolojisinde, şimdiki anın izole bir nokta olmadığını, geçmişi elde tutan retansiyon ve geleceğe yönelik bir beklenti ufkunu içeren protensiyon dinamikleriyle işleyen bir akış olduğunu göstermişti (Waldenfels, 2010: 42). Heidegger ve Merleau-Ponty bu anlayışı daha da derinleştirerek bilincin kelimenin tam anlamıyla zamansallığın ta kendisi olduğunu, zamanın içimizde akan nesnel bir süreç değil, dışta-duran (ek-statik) bir varoluş projesi olduğunu ilan etmişlerdir (Lyotard, 2007: 117). Heidegger, zamanı sadece birbirini izleyen "şimdi"lerin matematiksel bir akışı olarak değil, Dasein'ın kendi ölümlülüğüne doğru yöneldiği ontolojik bir ufuk olarak ele alır. Tarihsellik, öznenin tarihin içinde bulunmasından ziyade, kendi varlık yapısı gereği tarihsel olmasını ifade eder.

Heidegger ölümü, Dasein'ın (insan varoluşunun) en zati, irtibatsız ve atlatılamaz imkânı olarak tanımlar (Heidegger, 2018: 392) Bu varlık türü özü gereği "hep-benimkilik" karakteri taşıdığı için insanın ölümü sadece kendine aittir ve hiç kimse bir başkasının ölmekliğini onun üzerinden alamaz veya onun yerine ölemez (s. 78). Sevilen birinin kaybıyla, başkalarının ölümünün deneyimlenebilirliği üzerinden Dasein'ın kendi sonluluğuna dair bir ön-anlayış uyanır ve ölüm nesnel bir vukuat olarak dikkat çekmeye başlar (s. 358). Bu noktadan bakıldığında yas öznenin kendi ölüm ihtimaliyle karşı karşıya kalmasına alan açan bir süreçtir. Bu süreçte öznenin varlık anlayışı da değişime uğrar. Yas tutan kişi, ölümün "bir gün gelebilecek bir şey" olmasından ziyade, her an mümkün ve kendi varlığına içkin bir gerçeklik olduğunu fark eder. Böylece, Heidegger'in varoluş inşasında temel bir rol oynayan kaygının temelini oluşturur (s. 398).

Onun kaygı kavramı, korkudan ayrılan ve bu yönüyle de bir varoluşsal bir konumuna yerleşen duygulanımdır. Korku, her zaman dünya-dahilinde karşılaşılan korkunç bir nesneye veya varolana sahipken kaygının nedeninin dünya-dahilinde bir varolan olmaması, onun nesnesiz karakterini belirler (Heidegger: 2018: 285). Kaygılı

özne, dünyanın anlamlı yapısının bozulduğunu, kendisini hiçlikle karşı karşıya bulduğunu hisseder. İşte tam da bir kayıp durumu bu kaygı hâlinin deneyimlenmesine kapı aralar. Kaybedilen kişi, öznenin dünyasını inşa eden anlam yapılarının bir parçasıdır. Bu yapı çözüldüğünde dünya, "elverişlilik" niteliğini kaybederek eskisi gibi işlemeyen bir yere dönüşür (s. 122). İşte bu nedenle yas sürecindeki öznenin gündelik dünyayla ilişkisini kesmesine fenomenolojik olarak bir "dünya-dağılması" denebilir. Kayıp, özneyi salt kendi varlığıyla baş başa bırakır ve tanımlı alanın sunduğu anlamın çözüldüğü yerde kaygı ortaya çıkar.

Hiçlik ise kaygının açtığı temel bir-hal-içinde-bulunma alanıdır ve bu durum Dasein'ı dünyanın hiçliği ile karşı karşıya bırakır. Bu hiçlik, dünya-dahilindeki varolanların önemini yitirmesiyle dünyanın dünyasallığının ve bizzat Dasein'ın "açımlanmışlığının" (aydınlanmışlığının ve açıklığının) birincil olarak belirdiği bir açıklığa işaret eder (Heidegger: 2018: 286). Bu açıdan bakıldığında yas içinde deneyimlenen boşluk da salt bir yokluğu değil, öznenin kendi varlığını yeniden anlamlandırabileceği bir alanı meydana getirir. Kayıp sonrası özne, sevilen nesnenin yokluğunu doldurma girişimiyle kendi geleceğine de yönelir. Böylece bir varlık olarak özne kendi imkânlarıyla yüzleşerek yasın dönüştürücü gücüne erişir. Böylece yas, özneyi duygulanım içindeki edilgen bir pozisyondan ibaret tutmaz, ona kendi varlığıyla bir ilişki kurma imkânı da verir. Kaybedilen kişinin yokluğu, özneyi kendi varoluşuna çağıran bir "Ruf" (kendi varlığına dön diyen iç çağrı) olarak da ele alınabilir. Bu çağrı, öznenin gündelik olanın dağınıklığından kopup daha sahici bir varoluşa yönelmesini olanak tanır. Gündelik varoluş, çoğu zaman "das Man" (herkes gibi) modunda, yüzeysel ve sürüklenerek yaşanan bir akıştır (s. 201). Yas bu olağan akışı kesintiye uğratır. Birisini kaybeden özne, kendisine dayatılan tanımlı akışın dışına düşer; zamanın ritmi, mekânın anlamı ve ilişkiler değişir. Bu noktadan bakıldığında, yas özneyi kendinin yeni varoluş arayışına yönlendiren bir imkân olarak okunabilir.

Heidegger'e göre dünya, Dasein'ın içine yerleştiği bir imlenim bütünlüğü ve bir-şey-içinliklerden oluşan bir ilintililik ağıdır (2018: 538). Bu ağın asli bir parçası olan değerli bir varolanın yitimiyle, dünyanın bu atıf bütünü sarsılır ve nesneler arasındaki anlam silsilesi kırılır. Daha önce anlam taşıyan nesneler anlamını kaybeder; mekânlar boşalır; gündelik eylemler askıya alınır (s. 123). Yas tutan kişi, dünyayı

başka bir ton içinde algılar. Heidegger'in "Befindlichkeit" kavramıyla belirttiği duygulanım hâli, dünyanın özneye açılma şeklidir ve yas bu açıdan dünyayı ağırlık, donukluk, boşluk gibi duygusal tonlarla birlikte getirir. Dünya olağan akıştaki gibi sürmez; özne eskisi gibi dünya içinde yer alamaz. Yas sürecinde öznenin dünyayı yeniden inşa etmesi, bu bozulmuş anlam ağını yeniden tesis etme çabasıdır. Bu bağlamda yas, öznenin kendi varoluşunu yeniden kurmaya zorlayan bir ontolojik açılmadır olarak ele alınabilir. Ölümle, kayıp yaşayarak karşılaşma, özneyi kendi sonluluğunun bilincine götürür; bu bilinç hem kaygıyı hem de sahicilik imkânını doğurur.

Sartre, insan varoluşunu temel olarak hiçlik ve özgürlük kavramlarına dayandırır. İnsan bilinci, dünyaya her yönelişinde bir hiçlik ortaya çıkarır. Bilinç varolanı kabullenmekle kalmaz, onu aşar ve uzaklaşıp araya mesafe koyar. Bu nedenle bilinç, kendine has bir yokluk barındırarak varolur (2011: 75) Sartre'ın bilincin varlığının kendinde eksik oluşu dediği bu yapı, yas sürecinde açıkça kendini gösterir. Çünkü kayıp, bilincin zaten var olan bu eksiklik yapısını ortaya çıkaran ve vurgulayan bir deneyimdir.

Yas bağlamında kaybedilen kişi, öznenin dünyasında belirli bir anlam odağıdır. Dünyadaki her nesne ve ilişki, bilincin ona atfettiği anlam sayesinde varlık kazanır. Dolayısıyla kaybedilen kişi, öznenin kendisini dünyada gerçekleştirdiği "kendilik devresi"nin ve varoluşsal yönelimlerinin ayrılmaz bir parçasıdır (Sartre, 2011: 167). Kayıp gerçekleştiğinde bu yönelim alanı çöker, anlamın merkezi dağılır ve özne kendisini hiçlik kavramıyla örtüşen bir boşlukta bulur. Bu boşluk sadece bir yokluk değil; aksine, dünyadaki anlam örgüsünün çözülmesiyle ortaya çıkan yeni bir varoluş hâlidir. Yasın oluşturduğu boşluk, bilincin zaten sahip olduğu eksikliğin genişlemiş hali olarak görülebilir. Bu boşluk insanın kendi varlığını yeniden şekillendirebileceği bir alan sağlar, ancak bununla beraber bir sorumluluk ve yük de getirir.

Sartre'ın özgürlük kavrayışı, yas deneyimini açıklamada da önemli bir rol oynar. Ona göre, insan özgürlüğe mahkûm olduğundan her zaman seçim yapmak zorunda kalan bir varlıktır (2009: 604). Kayıp durumunda, özne bilinçli veya bilinçsiz şekilde yeni bir yön seçmek zorunda kalır. Kaybedilen kişinin yokluğu, öznenin özgürlüğünü genişleten ama aynı zamanda bu özgürlüğün ağırlığını hissettiren bir durum oluşturur. Bu nedenle yas, Sartre'ın düşüncesinde hem bir yoksunluk hem de

aşırılık içerir. Kaybedilenin yokluğu özneyi zayıflatır, ancak aynı yokluk özneyi kendi özgürlüğüyle yüzleştirir. Öznenin kendisine yük olduğu özgürlük deneyimi, yas sürecinde daha yoğun hale gelir. Özne, kayıpla birlikte ne yapacağı, nasıl devam edeceği ve kim olacağı sorularını daha net şekilde duymaya başlar.

Sartre'ın felsefesinde Başkası (Autrui), öznenin kendi varlığını bir nesne olarak tanımasını ve "kendini olduğu gibi" kavramasını sağlayan vazgeçilmez bir dolayımcıdır. Başkası, öznenin mahrem içselliğiyle kendi dışarısı arasında bir ayna görevi görerek, özneye başkası-için-varlık boyutunu kazandırır (2011: 309). Sevilen kişinin kaybı, öznenin bu aynadaki yansımasının silinmesi demektir. Bu silinme, öznenin kendi varlığıyla ilgili belirsizliği artırır. Kaybedilen kişinin yokluğuyla birlikte, özne varoluşunun önemli bir parçasını oluşturan bakıştan mahrum kalır. Bu durum, öznenin "kendinde-varlık" ile "kendi-için-varlık" arasındaki gerilimde yalnızlaşmasına yol açar. Yas sadece sevilen birinin olmaması değil, öznenin kendi algısının da zayıflaması demektir. Bu açıdan eksilme, bilincin kendi üzerine kapanması, yöneldiği dünyayı yeniden inşa etme ihtiyacıyla yüzleşmesidir.

İnsan her zaman kendi hakkında yeni bir amaç ve plan geliştiren bir varlıktır (Sartre, 2011: 75). Kaybın ardından, özne bu amacını bilinçli veya bilinçsizce yeniden şekillendirir. Sevilen kişinin yokluğu özneyi hem bir boşluk hem de yeni bir olanakla karşılaştırır: Boşluk, çünkü dünya anlamını yitirmiştir; olanak ise öznenin dünyayı ve kendisini yeniden inşa etme çabasıdır. Bu nedenle yas hem hiçliğin ortaya çıkması hem de öznenin özgürlükle yüzleşmesi nedeniyle çok katmanlı bir deneyimdir ve aynı zamanda varoluşsal bir dönüşüm potansiyeli taşır.

Özetle yas, öznenin özgürlüğü, hiçliği ve kendine yönelişi arasında yaşanan ontolojik bir kırılma olarak görülebilir. Kaybın neden olduğu boşluk, bilincin yapısal eksikliğini açıkça gösterir; özgürlük ise bu boşlukta yeni bir varoluş biçimi geliştirme zorunluluğunu getirir. Sartrecı anlamda yas, öznenin hem kendi eksiklikleriyle hem de kendi imkanlarıyla yüzleştiği bir deneyimdir; bu nedenle yas, öznenin dünyayla kurduğu ilişkinin yeniden şekillendiği ontolojik bir alan olarak görülebilir.

Bedensellik ve algı sorunu, özellikle Maurice Merleau-Ponty'nin felsefesinde fenomenolojinin zirvelerinden birine ulaşır. Descartesçı geleneğin aksine, beden sırf uzamsal ve nesnel bir cisim (Körper) değildir; o dünyaya açılan sıfır noktamız, algı ve eylemlerimizin taşıyıcısı olan yaşanan bedendir (Waldenfels, 2010: 38). Merleau-

Ponty'nin çift dokunuş (çifte-duyum) analizi, sağ elin sol ele dokunurken aynı anda hem hisseden bir özne hem de hissedilen bir nesne olması paradoksunu ortaya koyarak, bedenin dışsallık ile içsellik, özne ile nesne arasındaki ayrımı aşan ikircikli doğasını kanıtlar (Zahavi, 2020: 99). Beden dünyayı uzaktan seyretmez; bizi belirli bir pratik, uzamsal ve tarihsel duruma demirleyerek dünyayı algılamamızı sağlayan kökensel bir perspektiftir. Bu noktada algı fenomenolojisi bedeni ontolojinin merkezine yerleştirdiği söylenebilir. Beden, dünyadaki nesnelerden biri değildir; o, dünyaya fırlatılmışlığımızın aracı, dünyayla kurduğumuz ilişkinin sıfır noktası ve perspektifimizin merkezidir. Bir özne olarak beden, dünyayı pasifçe izlemez; hareket kabiliyetiyle dünyayı anlamlandırır. Bedenli varoluşumuz, dünyayı belli bir yukarı-aşağı veya sağ-sol koordinat sistemine oturtur. Her türlü soyut düşünce ve bilimsel kavramsallaştırmanın temelindeki ön-yüklemsel zemin olarak işlev görür. Merleau-Ponty, fenomenolojiyi bilinç temelli bir yerden alıp bedeni varoluşun kurucu koşulu olarak konumlandırır. Bu noktada özne, dünyayı zihinsel temsillerle değil, bedeniyle deneyimler. Beden, insanın dünyayla kurduğu ilişkinin hem aracı hem de gerçekleşen yeridir (2017: 14) Bu nedenle bedende meydana gelen her değişim, dünyanın özneye açılma biçimini de dönüştürür. Bu yaklaşım temelinde yas, kaybın sadece ruhsal veya bilişsel bir sarsılma olmadığını; bedenin dünyada-varlık durumunun değişmesi anlamına geldiğini gösterir.

Yasta bedenin ritmi, duyumsama şekli ve dünyayla kurduğu ilişki değişir. Merleau-Ponty bedeni dünyaya yerleşme tarzımız olarak görür. Bu açıdan bakıldığında yas, öznenin alışılmış dünyasına olan "yönelimsel yayının" (arc intentionnel) gevşemesine ve dünyaya yerleşme şeklinin bozulmasına yol açar (Merleau-Ponty, 2017: 127). Gündelik hayatta olağan bir şekilde işleyen yürüme, konuşma, mekânda yön bulma veya eşyalara dokunma gibi bedensel hareketler, normalde bedenin bir "yapabilirim" gücü olarak dünyayla kurduğu sessiz bir anlaşmaya dayanır. Ancak yas sürecinde bu "praktognozi" (pratik tanıma) sekteye uğrayarak beden artık dünyadaki aletlerin ve hedeflerin çağrısına kendiliğinden cevap veremez hale gelir (s. 203). Kayıpla birlikte "yaşanan zaman" yavaşlayabilir veya bir noktada düğümlenerek akışını kaybedebilir. Mekân ise özne için eylem kutuplarını yitirerek genişleyip boşalabilir; zira nesneler artık özneyi belli bir eyleme davet eden o "fizyonomik" çekiciliğini kaybetmiştir (s. 192).

Bedensel şema kavramı, yasın beden üzerindeki etkisini kavramada kritik öneme sahiptir. Bedensel şema, öznenin bedeni aracılığıyla dünyayı algılama ve ona yönelme yeteneğidir (Merleau-Ponty, 2017: 148). Kayıp sonrası bu şema bozulabilir. Öznenin hareketleri daha yavaş, daha ağır veya daha istikrarsız olur. Mekâna yerleşme biçimi değişir: bir mekânın sesi daha belirgin hale gelir, masanın üzerindeki boşluk daha anlamlı olur, bir eşya beklenmedik şekilde duygusal bir yük taşır. Bunlar bedensel ve duyumsal değişimler olup yasın fenomenolojik derinliğini gösterir. Yas tutan öznenin dünyayı algılayışı beden aracılığıyla değiştirilir. Dünya, sadece nesnelerin toplamı değil, öznenin bedeniyle kurduğu anlamlı ilişkiler ağıdır. Sevilen birini kaybetmek, anlam ağındaki bazı düğümlerin kopması gibi derin bir duygusal boşluk hissi yaratır. Dünya, yas tutan öznenin karşısına yeni bir ton getirir. Bu yeni ton, Merleau-Ponty'nin duygulanımın dünyayı şekillendirme rolüne vurgu yaptığı yaklaşımla uyumludur. Sevilen kişinin yokluğuyla birlikte dünya artık farklı bir duygulanım halinde algılanır. Daha önce sıcaklık ve tanıdıklık taşıyan mekânlar, şimdi boşluk ve yabancılık duygusu uyandırabilir.

Bedenin hafıza taşımada merkezi rolü de önemli bir noktadır. Bedensel deneyimler, geçmişteki ilişkilerin ve alışkanlıkların birikimidir (Merleau-Ponty, 2017: 131). Kaybedilen kişiyle paylaşılan eylemler, jestler, dokunuşlar, yürüyüş ritimleri ve günlük tekrarlar, bedenin hafızasında kaydedilir. Kaybın ardından bu bedensel hafıza, bir eksiklik hissiyle canlanır. Yokluk, artık yalnızca düşünsel bir bilgi olmakla kalmayıp bedene yerleşmiş bir deneyim haline gelmiştir. Bu nedenle yas, değerlendirildiğinde, geçmişin bedende bıraktığı izlerin, öznenin dünyaya yönelimini dönüştürdüğü görülür.

Bu bilgiler temelinde fenomenolojik açıdan yas, nesnel bir olgu olmanın ötesinde, deneyimsel olarak öznenin kendi anlam yaratma kapasitesi içinde bir alan açar. Bir kayıp yaşayan kişi salt sevilen nesneden uzak düşmez, bu kayıpla kendine dair bilgisinde, varlık olarak kendisinde bir sarsılma oluşur. Fenomenoloji de bu noktada insanın dünyada varlığını dönüştüren deneyimleri kavraması için zemin oluşturur. O zaman fenomenolojik olarak yas, nesnel bir olgu olmanın ötesinde, öznenin dünyayla kurduğu ilişkinin bozulmasına ve bunun yeni anlamlarla onarılmasına odaklandığı söylenebilir.

Heidegger'in "ölüme yönelik varlık" kavramı yası anlamlandırmada bir bakış sağlayabilir. Burada öznenin kendi varlığı üzerine düşünüşü ve sonluluğunu anlamlandırmaya çalıştığı söylenebilir. Böylelikle kaybın duygusal etkisinin dışında, varlığın sonluluğu düşüncenin alanına girer, kavranmaya çalışılır. Kaybedilen aracılığıyla öznenin kendi varlığının sonluluğu üzerine düşünmesi onda bir kaygı yaratır. Kendi varlığını tehdit eden bir hiçlik düşüncesinin kaygısı ortaya çıkar. Böylece yastaki özne hem baktığı ve gördüğü dünyayı hem de kendi varlığını anlamlandırma kriziyle karşı karşıya kalır. Merleau-Ponty'nin beden fenomenolojisi ise, yasın sadece bilinçsel ve duygusal bir deneyim değil, bedensel de bir yaşam deneyimi olduğunu söyler. Zamanın algılanması, mekânla kurulan ilişki ve bedenin ritmi dönüşür. Öznenin bedeniyle dünyada varlık gösterme şekli ve dünyayı algılama şekli değişime uğrar. Bu öznenin hem kendi bedeninin dünyaya yerleşmesini hem de bedeninden dışarıya baktığında gördüğü noktanın sarsılmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, yas, insanın bedeniyle dünyayı yeniden inşa etme sürecidir. Sartre'ın fenomenolojik ontolojisine bakıldığında, yas özgürlük ve hiçliğin kesişiminde yer alır. Bir kayıp yaşandığında, kaybın yarattığı boşluktaki özgürlüğün ağırlığı hissedilir. Kaybedilenin öznenin dünyasındaki yeriyle yarattığı anlam, kayıpla beraber anlamın merkezsizleşmesi noktasına gelir. Sartre'ın hiçlik kavramına karşılık gelen bu durum, varlığın içine yerleşmiş bir boşluk olarak okunabilir. Özetle, yas bu bakış açısıyla düşünüldüğünde, öznenin bedensel ve zihinsel olarak bir dönüşümüdür. Yas süreci, öznenin kendini yeniden inşa ettiği ontolojik bir süreçtir. Bu yüzden fenomenolojik perspektiften bakıldığında bir eksiklik yerine varlığın yeniden şekillenmesi ve konumlanması diyebiliriz.

İKİNCİ BÖLÜM

YASIN KÜLTÜREL BOYUTU

2.1. ANTİK YUNAN'DA YAS

Antik Yunan yas ritüellerinin incelenmesi, çalışmanın bütününe salt tarihsel veya antropolojik bir arka plan sunmak gayesi taşımamaktadır; aksine, yasın özneler arası yaşam-dünyasında nasıl somut bir fenomene dönüştüğünün arketipsel kökenlerini saptamayı amaçlamaktadır. Fenomenolojik yaklaşıma göre yas, bedenin, mekânın ve zamanın kültürel pratikler aracılığıyla yeniden düzenlendiği, anlamın kolektif olarak inşa edildiği eylemsel bir süreçtir. Antik Yunan'da yasın hane (oikos) içinden kamusal (polis) alana taşınması, Solon yasalarıyla bedensel feryatların disipline edilmesi, ölülerin belirli mekânsal ve zamansal ritüellerle (prothesis, ekphora, perideipnon) öte dünyaya uğurlanması ve yasın lekythoslar veya mermer steller aracılığıyla estetik bir forma bürünmesi, kayıp deneyiminin kültürel olarak nasıl nesneleştirildiğinin en yetkin örnekleridir. Nitekim Hegelci tarih felsefesinde de belirtildiği üzere, bir kültürün tarihsel yapısı, o kültürün yası nasıl icra ettiğiyle doğrudan ilişkilidir. Ritüeller, yasın yarattığı ontolojik boşluğu doldurmak üzere geliştirilen toplumsal ve mekânsal savunma hatlarıdır. Dolayısıyla bu kültürel pratiklerin fenomenolojik analizi, modern Türk romanında bireylerin kayıp karşısında zamanı dondurma, mekânı bir mahzene çevirme veya nesneler üzerinden yası estetize etme çabalarının yapısal öncüllerini anlamak için vazgeçilmez bir kuramsal zemin sunmaktadır.

Yunanlarda ölüm, sadece yaşamsal fonksiyonların sona erdiği bir an değil, ölen kişinin canlılar dünyası ile ölüler dünyası arasında bir geçiş sürecidir. İnanca göre, cenaze törenleri tamamlanana kadar psyche (ruh/nefes) bedenden ayrı olsa da yeryüzünde kalmaya devam eder (Eco vd., 2021: 676). Psyche, ruhun ölümsüzlüğünü temsil eden ve nefes, soluk, can anlamlarına gelen bir kelimedir (Çelgin, 2011: 728). Nefesin yaşamın en temel unsurlarından biri olduğu düşünüldüğünde, ölmekte olan birinin son nefesini havaya saldığı görüntüsü tasavvur edildiğinde, nefes ve ruh arasındaki ilişkiyi ve ruhun bedenden ayrılışını deneyimsel olarak nasıl temellendirdiğimizi anlamamıza yardımcı olur (Sourvinou-Inwood, 1996: 57).

Hayattan ölüme geçiş, aile üyeleri ve toplumun katılımıyla düzenlenen törenlerde gerçekleşir ve ölünün yeni ikamet yerine ulaşması için gerekli olan birtakım adetlerin yerine getirilir (Eco vd., 2021: 676). Yunanlarda, bu adetler yerine getirilmediği takdirde ölen kişinin ölüler dünyasına geçememesi ve bu nedenle ölü sayılmamasının nedeni, psyche'nin bedenden ayrılmasıyla gerçekleşen ölümün, sadece deneyimlenen yaşamın sonu ve yeni yerleşim yerine geçişin başlangıcı olmasıdır. Eğer bu süreç doğru ritüellerle, kurallara uygun ve öleni onurlandıracak şekilde yapılmazsa, ölenin ruhu huzur bulamaz, iki dünyada da yer edinemeyerek huzursuzca dolaşmak zorunda kalır. Homeros'un İlyada'sında, Patroklos'un hayaletinin Akhilleus'a görünerek Hades'in kapılarından girebilmek için bedeninin hızla gömülmesini istemesi bu inancın güçlü bir kanıtıdır.

> *"Durma, çabuk göm de, gireyim Hades kapılarından,*
> *ruhlar var burada, göçmüşlerin belirtileri,*
> *giremem içeriye, uzağa sürerler beni,*
> *ırmağı geçip bir türlü karışamam aralarına,*
> *boşuna dolanırım Hades'in geniş kapılı evi önünde, boşuna" (Homeros, 2008: 491).*

Yunanlar cenaze törenlerinin mitolojik kral Kekrops'un başlattığına inanırlar. Bu törenler, MÖ 8. yüzyılda Sparta'da cesetlerin kırmızı bir kumaşa sarılarak gömülmesi, askerlerin mezar taşlarına isimlerinin yazılmasına izin verilmesi ve yas süresinin 11 gün sürmesiyle gerçekleşirdi. Bu sürenin sonunda Tanrıça Demeter'e kurban sunulur ve kadınların mezar başında uzun uzun ağıt yakıp ağlaması beklenirdi. Bu durum, MÖ 6. yüzyılda Solon'un yasalarıyla yeniden düzenlenmiş ve MÖ 6. yüzyılın sonunda Katanalı Charondes, mezar başında uzun süre yas tutmayı yasaklamıştır (Retief ve Cilliers, 2010: 51).

Yunan toplumunda yas tutmak, kontrolün kaybedildiği bir duygu patlamasından çok, belirlenmiş kurallara uygun bir mizansen veya ritüelistik bir senaryo gibidir. Yunan dünyasında erkeklerin ölçülülük ideali nedeniyle abartılı acı gösterileri kadınlara bırakılmıştır. İkonografi ve edebî kaynaklara göre, kadınlar yüksek sesle ağlar, saçlarını yolar, elbiselerini yırtar ve göğüslerine vurur. Bu yas döneminde çeşitli kişiler tarafından farklı türlerde ağıtlar söylenir. Goos, ölen kişinin yakın akrabası olan kadınların ölüyü anmak için dizeler söylediği bir ağıttır. Bu ağıt, ölen kişi için gerçeğe dayanan övgü dolu sözler yerine, geleneksel ve kalıplaşmış

ifadelerle zenginleştirilmiş şarkılardan oluşur (Eco vd., 2021: 678). İlyada'da Hektor'un ölümü ardından yakılan ağıt iyi bir örnektir:

> *"Erkeğim benim, göçüp gittin genç yaşında, gittin, evimizde dul bıraktın beni,*
> *çocuğumuz da ufacık, körpecik,*
> *bizden olan, kara talihli ikimizden,*
> *bilmem, gençlik çağma erer mi ki,*
> *bu kent yerle bir olacak baştan aşağı,*
> *sen öldün, onun koruyucusu, bekçisi,*
> *sen, soylu anaları, çocukları ayakta tutan" (Homeros, 2008: 536).*

Bir diğer ağıt türü olan Threnos, profesyonel ağıtçılar veya şairler tarafından icra edilen, daha düzenli ve sanatsal bir cenaze şarkısıdır. Bunların yanında para almadan zorunlu olarak yas tutturulan Sparta köleleri, bir oligarkın ölümü üzerine kamçılanarak zorla ağlatılıp yas tutturulan ve hatta üstlerini parçalamaya zorlanan Erythrai vatandaşları, Bakkhiadai öldüğünde zorla yas tutturulup Korinth'e gitmek zorunda kalan Megara'lı erkek ve kadınlar da vardır (Gerger, 2021: 33). Bu durum, yas geleneğinin bir mizansen olarak düzenlenen yapısına uygundur.

Klasik dönem Atina'sında ölüm kültü ve yas ritüelleri, bireysel acının ifadesi ile devletin kamusal düzenlemeleri arasındaki dengeye göre şekillenmiştir. Özellikle İ.Ö. 487-480 yılları arasında, Atina'da mezar taşlarını belirleyen mermer dikitlerin Solon yasalarıyla yasaklanması, yasın maddi kültürdeki yansımasını değiştirmiştir. Yaklaşık 60 yıl süren bu yasak döneminde, mermer stellerin yerini beyaz lekythos adlı vazolar almış ve bu kaplar üzerindeki betimlemeler, dönemin ölüm algısını ve yas sembollerini günümüze taşıyan önemli kaynaklar olmuştur. Solon, kadınların yanaklarını tırmalamasını, göğüslerini dövmesini ve profesyonel ağıtçıların tutulmasını yasaklayan yasalar getirmiştir. Bu yasakların arkasında, aşırı yas gösterilerinin eski aile kan davalarını ve nefretleri tekrar ortaya çıkarmasını engellemek ve cenazelerdeki kadın davranışlarını düzenlemek amaçları vardır. Solon yasalarına göre, eğer çok yakın akraba değillerse altmış yaşın altındaki kadınların ölü evine girmeleri ve cenaze törenlerine katılmaları kısıtlanmıştır (Şahin, 1993: 151). Bu yasağın amacı, tören sırasında başka erkeklerle tanışma ve iletişim kurma şanslarını engellemektir. Kadınlara getirilen diğer bir kısıtlama ise, sadece lamba ile arabaya binerek seyahat edebilmeleri ve birkaç obolun yiyecek, içecek veya kübiti aşan sepet taşımamalarını zorunlu kılar (Kurtz ve Boardman, 1971: 145). Ölünün mezarlığa

taşınması sırasında uyulması gereken katı kurallar da vardır. Ölünün gece taşınması ayıp kabul edildiği için, tören güneş doğmadan önce yapılmalı ve ana caddeler yerine yan sokaklar tercih edilmelidir. Sessizlik önemlidir; bu nedenle, isim anma töreni sessizce yapılır ve alay boyunca tanrıların isimlerinin zikredilmesi yasaktır (Şahin, 1993: 151). Bazı toplumdan dışlanmış gruplar için yas tutma ve gömme ritüelleri tamamen yasaklanmıştır. Katillerin belirli bir mezar alanına gömülmesi de yasaktır. Bu kişilerin genellikle kent sınırları dışında, açık denize veya taş ocaklarına tören veya mezar taşı olmadan bırakıldığı bilinmektedir (Kurtz ve Boardman, 1971: 198). Her ne kadar katillere karşı nefret duyulsa da bu kişilerin ruhlarından da bir o kadar korkulur. Bunun nedeni, o kişinin ruhunun gelip hesap sormasından endişe edilmesidir. Bu yüzden öldürülen kişinin akrabaları yas törenlerini büyük bir özenle ve öfke gösterileriyle düzenler (Gerger, 2021:17). Hatta öldürülen kişinin yakınları, ellerinde bir mızrak tutarak üç gün boyunca mezarın başında bekler (Garland, 1988: 94). Böylece ölenin kimliği, yaşanan dünyada yeni anlam yaratma biçimleri üretir. Buradan, yas sürecinin iktidar tarafından belirlenmiş bir yapıya sahip olduğu ve doğası gereği getirdiği özelliklerden çok, onun sergilenişinin hâkim olan iktidar sınırları içinde şekillendiği anlaşılır. Bu durum, ritüellerin amaçlanan hedeflerinin duygularla değil, kaybın sindirilmesine yönelik olup, aşırılıklar veya diğer nedenlerle farklı bir yöne götürecek unsurlardan uzak kalmanın iktidarın yetkisi altında olduğunu gösterir.

Yas tutanların kıyafetleri bakıldığında, bunlar genelde koyu renklidir. Yas renginin genellikle siyah olduğunu, yas tutanların "boyalı" kıyafetler giydikleri söylenebilir. Ancak bazı vazo sahnelerinde yas rengi olarak kırmızı, mor ve yeşil gibi renklerin de kullanıldığı görülmüştür (Şahin, 1993: 150). Ayrıca yas tutanların saçlarını kesmesi de önemli bir ritüeldi; bu eylem, yas tutanların ölenlerden ayrılmasını sembolize eder ve sosyal yaşama döndüklerinde yaslı olduklarının anlaşılmasını sağlardı (Sourvinou-Inwood, 1996: 110). Solon, ölüler için hediye olarak verilebilecek veya cenazede giyilebilecek dış giysi (hymation) sayısını üç adetle sınırlandırmıştır. Ayrıca Iulis ve Gambreion yasalarına göre kadınların kirli sayılan renkler yerine gri veya beyaz giymeleri zorunlu tutulmuştur (Gerger, 2021: 38). Bu giyim yaklaşımlarında yasın sembolize edilişinde, renkleri ve biçimleriyle çok önemli oldukları görülür. Ölüm, Yunan düşüncesinde bir kirlilik kaynağıdır. Doğum ve ölüm, hayatın birbirine çok yakın uçları olarak görülür ve her ikisi de hane halkını kirletir

(Eco vd., 2021: 663). Yas sürecinde aile ve yakınlar çamurla veya toprakla kirlenir, yırtık pırtık elbiseler giyer, sessiz kalır ve oruç tutar. Böylece ölen kişiyle bağlantısı olanlar ölümün bulaştırdığı kirliliği (miasma) görünür hale getirirler (Eco vd., 2021: 667). Bu durum yas tutan kişilerin ölüm olgusunu algılayışlarını ve bunu somut bir görünüme büründürme yöntemlerini gösterir. Ölüme yükledikleri anlamı bu şekilde görünür hale getirerek yaşadıkları kayıpla beraber ortaya çıkan belirsizliği ortadan kaldırmak istedikleri düşünülebilir.

Antik Yunan'da cenaze törenleri, ölünün sergilenmesi, cenaze alayı ve defin olmak üzere üç ana bölümden oluşur (Garland, 1988: 21). Bu üç temel aşamadan önce ölü hazırlığı yapılmalıdır. Ölüm sonrası ilk uygulamalardan biri çenenin bağlanmasıdır (Şahin, 1993: 145). Çenenin bağlanması için "othonai" adlı bir bez parçası kullanılmıştır (Garland, 1988: 23). Bu bez, kadınlar tarafından çeneden kulağa ve başın üzerine doğru bağlanmaktadır; bazen başın altına yastık da konur (Dillon, 2004: 289). Bir diğeri ise gözlerin kapatılmasıdır. Odysseus, Sokos'a şöyle seslenir:

> *"ne baban kapatacak ölü gözlerini, ne ulu anan,*
> *çiğ et yiyen kuşlar, kanat çırpa çırpa,*
> *bedenini didik didik edecekler.*
> *Ama ben ölürsem, beni tanrısal Akhalar gömer" (Homeros, 2008: ss. 273-274).*

Odysseus'un bu sözleri, ölüm sonrası Sokos'un gözlerini kapatabilecek bir yakınının yokluğu halinde onun başına gelebilecek felaketlere olan inancını gösterir. Aynı zamanda, burada ölüm sonrası ritüellere verilen değerin kaygıyı ortaya çıkardığı görünür. Bu endişenin giderilmesi ise öldükten sonra onu gömecek olan "tanrısal Akhalar"ın varlığıyla sağlanır. Bu ilk işlemin ardından, ölünün bedeni en yakın akrabalar tarafından yıkanır, yağlanır, giydirilir ve taçlandırılır. Ölüyü yıkama geleneklerinin temel amacı, hastalıkları taşıyan kötü ruhları uzaklaştırmaktır. Bu nedenle, bu uygulamanın arkasında ölülerin kirletici güçler yaydığına inanışın etkili olduğu düşünülmektedir (Gerger, 2021: 24). Yıkanan ölüler, kokulu yağlarla yağlanıp sonra parfümlenir (Şahin, 1993: 146). Bu işlem, Euripides'in İphigenia Tauris adlı tragedyasındaki pasajda geçer: "Kemiklerin ateşini zeytinyağıyla söndürecek ve küllerine sarışın arıların kır çiçeklerinden topladığı baldan dökeceğim" (Euripides, 2017: 25). Bir başka örnek de İlyada'dan:

Yıkadı hizmetçiler ölüyü, ovdular yağla,
sardılar bir entariye, güzel bir keten çarşafa.
Akhilleus kaldırıp yatırdı Hektor'u döşeğe,
arkadaşları da elbirliğiyle cilalı arabaya taşıdı (Homeros, 2008: 532).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, ölü yıkanıp yağlandıktan sonra yas tutanlar ölüye özenle kıyafet giydirirler. Bu, prothesis (sergileme) aşamasına geçiş için bir hazırlıktır ve amacı, ölülerin yolculukları sırasında üşümemelerini ve Kerberos'a çıplak görünmemelerini sağlamaktır (Hame, 1999: 19). Prothesis aşamasına geçildiğinde, ölü bir yatağa yerleştirilir ve sergilenir. Bu aşama, ailenin ve dostların ölüyü son kez görmesi ve yas tutması (ağıt yakması) amacıyla düzenlenir (Eco vd., 2021: 677). Sergileme için kalın bir örtü olan stroma yatağa serilir, ardından ölü soma, endyma ve pharos adlı üç isimli kefene baş açık pozisyonda sarılır. Daha sonra, yatağa kötü ruhları uzaklaştırdığına inanılan kereviz, asma, mersin veya defne yaprakları serilir ve ölünün başı defne ile kereviz çelenkleriyle süslenir (Alexiou, 1992: 5). Ölünün bedeni, ayakları kapıya bakacak şekilde yatırılır ve genellikle beyaz renkte olan epiblema adlı bir örtüyle örtülür. Bu örtünün üzerine genellikle kırmızı, siyah veya mor renklerde tainia adlı yas kurdeleleri yerleştirilir (Şahin, 1993: 148). Ölünün sergilenmesi büyük önem taşımaktadır ve bu süreç, soylularda halktan daha uzun sürebilir (Şahin, 1993: 149). Platon, bu sürenin, birinin ölüp ölmediğini anlamak için gerekenden fazla tutulmaması gerektiğini ve insan doğası gereği ölenin üçüncü gün mezara götürülmesi gerektiğini söyler (Platon, 2007: ss. 477-478). Odysseia'da Akhilleus'un cenazesi on yedi gün sergilendiği anlatılır:

"…İşte böyle ağladık on yedi gün, on yedi gece,
ölümlü insanlar ve ölümsüz tanrılar ağladık sana.
Verdik seni ateşe on sekizinci günü, kurban ettik çevrende semiz koyunlar, paytak yürüyen inekler.
Yakıldın tanrısal giysiler, kokulu yağlar, tatlı ballar içinde…" (Homeros, 2008b: 376).

Ölümden sonraki üçüncü gün ekphora adlı cenaze töreni gerçekleştirilir. MÖ 8. yüzyıla ait ve özellikle Atina'daki Dipylon mezarlığında bulunan büyük geometrik vazo resimlerinde gösterildiği gibi, ceset atların çektiği bir arabayla taşınır, etrafında ağıt yakan kadınlar ve peşinden çifte kaval çalgıcıları ile bütün akrabalar gider (Eco vd., 2021: 679). MÖ 5. yüzyıldan kalma Lysistrata adlı kayıtta bahsedilen üçüncü gün

ayinleri, mezar günü yapılan ayinlere atıfta bulundukları için ölümden sonraki üçüncü gün olarak kabul edilmektedir. Zira, ekphora ve defin geleneksel olarak ölümden sonra üçüncü günde yapılır (Hame, 1999: ss. 51.52). Mezarlığa vardıktan sonra ceset ya gömülür ya da yakılır. Homeros destanlarında yakılma (kremasyon) sıkça rastlansa da arkeolojik verilere göre tarih boyunca her iki yöntemin de kullanıldığı ortaya çıkmaktadır. Çocukların gömülmesinde ise büyük vazoların tabut gibi kullanıldığı yöntem çok daha yaygındır. Ölünün yanına genellikle basit nesneler, vazolar, küçük heykeller veya onun toplumsal kimliğini gösteren eşya olarak silah, mücevher, oyun ve dini metinleri içeren nesneler konur (Eco vd., 2021: 679).

Gömünün sonunda aile üyeleri eve dönüş kurallarına uygun şekilde hareket etmeye başlayacak ve cenaze yemeği yiyecekler. Bu yemek, yas sürecinin en kritik aşamasının sona erdiğini ve ailenin daha normal bir yaşamın başlangıcında olduğunu simgeleyecektir (Eco vd., 2021: 679). Böylece, kaybedilen kişinin gömülmesi veya yakılmasıyla ilgili işlemler tamamlanmış olacak. Cenaze töreninin defin aşamasından sonra gerçekleşen eve dönüş süreci, sıradan bir geri dönüş değil, cinsiyet rolleri ve ritüelistik arınma pratikleriyle şekillenen katmanlı bir prosedür olarak ortaya çıkmaktadır. Bu süreci, katılımcıların mekânsal ayrışması ve kirlilikten arınma olmak üzere iki temel açıdan incelemek mümkündür. Keos'tan alınan yazıtta, defin tamamlandıktan sonra mezarlıktan ayrılmanın cinsiyete göre ayrımcı bir şekilde gerçekleştiği görülmektedir. Bu aşamada erkekler ve kadınlar mezarlığı ayrı gruplar halinde terk etmektedir ve her iki grup da farklı ritüel ve pratik görevleri üstlenmektedir. Kadınlar, cenaze sonrası ölünün onuruna verilen yemeğin hazırlıklarını yapmak üzere eve dönmektedirler (Olivetti, 2007: 23). Ancak, bu dönüşüm herkes için geçerli bir adım değildir; kadınlar için hısımlık derecesine dayanan bir sınırlama söz konusudur (Hame, 1999: 92). Buna göre, sadece çocuklar, kız evlatlar ve kuzenler gibi yakın akrabaların eve dönmesine izin verilir. Erkekler ise defin sonrası hemen evlerine gitmeyip mezarın tamamlanması için bir süre daha mezarlıkta kalmaktadır (Olivetti, 2007: 23). Kadınların aksine, erkekler için eve dönüşte akrabalık derecesine göre herhangi bir sınırlama yoktur.

Eve dönüş sürecinin en kritik aşaması, antik inanç sisteminde ölüm kirliliği olarak bilinen durumun yönetilmesidir. Yunan kültüründe ölümle ilgili kirlilik büyük bir korku kaynağıydı. Cenaze alayına katılanlar evlerine döndüklerinde, yaşayanların

dünyasına ve günlük hayata geri dönebilmek için bu kirlilikten temizlenmeleri şarttır. Cenaze evi, kapıya konan bir kap ve asma dalı ile sembolik olarak işaretlenir; bu semboller dışarından gelenleri evdeki ölüm kirliliği konusunda uyarır (Kızıl, 2017: 41; Boardman ve Kurtz, 1971: 146). Kapıdaki bu kabın içinde, kirlenmiş evden değil, dışarıdan getirilen temiz su bulunmaktadır (Alexiou, 1992: 5). Yas tutanlar ve ölüyle temas etmiş kişiler, evden çıkarken veya eve girerken bu suyu kullanarak kendilerini arındırmak zorundadırlar (Şahin, 1993: 146). Keos yasalarına göre, kişilerin yıkanması veya "su dökülmesi" işleminin tam zamanı belli değildir. Bu işlemin ekphora'dan (cenaze alayı) hemen sonra mı yoksa perideipnon'dan (cenaze yemeği) önce mi gerçekleştirildiği kesinlik kazanmış değildir (Hame, 1999: 93). Bazı yörelerde bu arınmanın cenazeden sonraki güne bırakıldığı da görülmektedir (Şahin, 1993:157).

Sürecin son aşaması, sadece bireylerin değil, fiziksel alanın da arındırılmasını içerir. İnsanların normale dönebilmeleri ve ölüm korkusundan uzaklaşabilmeleri için evin temizlenmesi kritiktir. Bu temizlik ritüelinde, mümkünse deniz suyu kullanılmalı, eğer bulunamazsa temiz başka bir su tercih edilmelidir ve ardından toprak serpilmelidir (Retief ve Cilliers, 2010: 55). Keos yazıtları, bu temizlik işlemleri tamamlandıktan sonra, üçüncü gün veya yıllık ayinlerde katılımcıların artık temiz sayıldığını gösterir (Hame, 1999: 94). Böylelikle eve dönüş, erkeklerin mezar inşasını bitirmesi, kadınların yemek hazırlığı için eve geçmesi ve tüm katılımcıların su ile toprak unsurlarını kullanarak ölümle ilişkilendirilen kirlilikten arınmasıyla hem pratik hem de sembolik olarak tamamlanan bir geçiş sürecidir.

Antik Yunan'daki cenaze pratiklerinin temel unsurlarından biri olan cenaze yemeği ritüeli, yaşayanların yas dönemindeki dayanışmasını destekleyen ve ölünün "öteki dünya"ya geçişini temsil eden onurlandırıcı bir tören olarak kabul edilir. Yemeğin temel işlevi, ölünün onurlandırılması ve bir nevi şenlik havasında yaşayanların bir araya gelmesidir (Burkert, 1977: 50). Kelime anlamı için ise doğrudan cenaze yemeği olan perideipnon terimi kullanılır (Çelgin, 2011: 519). Bu terim taphos ile eşdeğer bir anlamda kullanılmıştır (Çelgin, 2011: 650). Çünkü taphos'un bir anlamı ölülerin onuruna verilen perideipnon'dur. Kaynaklarda bir diğer anlamı da yas toplantısı olarak geçmektedir (Hame, 1999: 96). Antik kaynaklar ve arkeolojik veriler, cenaze yemeğinin icra edildiği mekân konusunda ikili bir yapı sunmaktadır. Aristokrat geleneklerinden elde edilen veriler, yemeğin defin sonrası eve dönüşte yendiğini

kanıtlar niteliktedir. Bir komedya pasajında, aşçının ekphora'dan dönen siyah giyimliler için yemek hazırladığı ve onları gülümsettiği aktarılmaktadır. Buna karşın, arkeolojik bulgular yemeğin mezarlık alanında da yendiğini güçlü bir şekilde desteklemektedir. Mezarlarda bulunan yanmış tortular, küller, hayvan kemikleri ve yemek kapları, seremoninin defin alanında gerçekleştiğine işaret etmektedir (Boardman ve Kurtz, 1971: 146). Mykenai'deki kuyu mezarlarında ve Yuvarlak Mezar B'de bulunan hayvan kemikleri de yemeğim mezarda yendiğini gösterir niteliktedir (Akçay, 2017: 95). Cenaze yemeğinin atmosferi, derin bir hüzün ve sembolizm ile şekillenmiştir. Yemek sırasında ölen kişinin fiziksel yokluğunun yarattığı hüzün nedeniyle derin bir sessizlik hâkim olmakta ve ölü onuruna boş bir yer bırakılmaktadır (Kızıl, 2017: 42). Ölünün ruhunun evde mevcut olduğu ve hatta ev sahibi rolünde olduğu kabul edildiğinden yemekte ölüler sadece övgüyle anılırdı. Bu nedenle görünmez katılımcılara duyulan saygı, korku dolu bir saygıydı. Cenaze yemeği aileye verilen bir öğünken ölüye mezarında definden sonraki üçüncü ve dokuzuncu günlerde bir yemek sunulurdu (Rohde, 2020: 188- 189). Kesin bir cenaze yemeği tarifi bulunmamakla birlikte, tüketilen gıdalar hakkında parçalı bilgiler mevcuttur. Mercimek çorbasının cenaze yemeği ile ilişkilendirildiği ve hayatı simgelediği görülmektedir. Ayrıca fasulye kullanımı da mevcuttur; ancak saf olma kaygısıyla bazı insanların fasulyeden kaçındığını belirtmektedir (Hame, 1999: 98). Özellikle mezarlıkta yapılan yemeklerde, kurban edilen hayvanların (koyun, keçi, boğa, domuz) etlerinin tüketildiği hem arkeolojik kalıntılardan hem de İlyada'daki Akhilleus'un verdiği şölenden anlaşılmaktadır:

> *Akhilleus güzel bir ölüm şöleni verdi onlara.*
> *Kesildi bir sürü koyun, meleyen keçi,*
> *böğürdü bıçak altında bir sürü ak boğa,*
> *kızartıldı ak dişli bir sürü domuz,*
> *Hephaistos'un üstünde fışkırdı yağlan.*
> *Ölünün çevresinde kanlar aktı çanak çanak (Homeros, 2008: 490).*

Cenaze yemeği ile tezat oluşturacak biçimde, yas sürecinde oruç tutma pratiğine dair sınırlı veriler de bulunmaktadır. Alexander, arkadaşı Hephaistion'un ölümünden sonra üç gün boyunca yiyecekten uzak durduğu kaydedilmiştir. Ancak Alexander dışında hiçbir yakın akrabasında bu uygulamanın görülmemesi bunun toplumsal bir zorunluluktan ziyade, kişisel bir acı gösterme biçimi ve tercihi olduğunu

düşündürtür (Gerger, 2021: 46). Sonuç olarak perideipnon'un hem mezarlıkta kurban ritüeliyle hem de evde arınma sonrası sosyal bir toplantıyla icra edilen; mercimek çorbasından kurban etine uzanan bir menüye sahip yaşayanların ölüyle ve birbirleriyle olan ilişkilerini düzenleyen bir sosyal olgu olduğu söylenebilir.

Antik Yunan'da ölüm olgusu defin işlemiyle nihayete ermez, aksine yaşayanlar ile ölüler arasındaki ilişkinin periyodik ve takvimsel ritüellerle sürekli yeniden üretildiği dinamik bir süreç başlar. Bu bağlamda mezar ziyaretleri ve anma pratiklerini; defin sonrası periyodik ritüeller, kamusal/yıllık festivaller ve sunu tipolojisi olmak üzere üç ana eksende sistematize etmek mümkündür. Ölümden sonraki 3., 9. ve 30. günlerde (trita, enata, triakostia) özel törenler yapılırdı. Ayrıca Atina'da Genesia gibi yıllık anma günleri ve Anthesteria gibi, ölülerin ruhlarının yeryüzüne çıktığına inanılan ve evin kapılarına katran sürülerek korunulmaya çalışılan bayramlar da vardı (Eco vd., 2021: 680). Literatürde ta trita olarak geçen günlerden ilki, defin sonrası üçüncü güne işaret ettiğini savunulduğu gibi, Atina geleneğine dayanan diğer bir görüş de bu ritüelin ölümden sonraki üçüncü günde yapıldığını ve defin işlemiyle çakıştığını ileri sürmektedir (Hame, 1999: 104). Bu günün en belirgin özelliklerinde biri de ölülerin dünyaya geri döndüğü inancıdır; bu sebeple yaşayanlar ritüel olarak "kirlenmiş" kabul edilir ve tapınaklara girişleri yasaklanır. Yas sürecinin bir sonraki aşaması olan dokuzuncu gün "ta enata", korkulardan arınma günü olarak nitelendirilir. Bu günde mezar başında yemek yendiği bilinir (Kızıl, 2017: 42). Aiskhines'in Ktesiphon'a yaptığı konuşmada, ölen birinin ardından bir doktorun dokuzuncu gün ayinine katılması konusu konu edilmektedir. Bir diğer örnek de Isaos'ta karşımıza çıkar. Bu metinde, ölen bir kişinin torunu Kiron'un bahsedildiği bir bölüme yer verilmiş ve enata için eşya satın almasından söz edilmektedir (Hame, 1999: 104). Otuzuncu gün, yas sürecinin resmi bitişi kabul edilir ve bu günde kurban sunuları yapılsa da diğerlerinden farklı olarak ritüel mezarlıkta değil evde gerçekleştirilir (Şahin, 1993: 158). Bu günde aynı zamanda mekânsal bir arınma da bulunur; evdeki atıklar ve sunular Tanrıça Hekate adına kavşaklara bırakılarak büyüsel kökenli bir temizlik sağlanır (Alexiou, 1992: 16). Bu ritüele de katılımın yalnızca akrabalar ve ölen kişinin erkek arkadaşları ile sınırlandırıldığı, dolayısıyla hısımlık ve cinsiyet temelli bir ayrışma söz konusu olduğu görülmektedir (Hame, 1999: 108).

Bireysel yasın ötesinde, kolektif hafızanın inşası için düzenlenen yıllık festivaller de mevcuttur. Her ayın 27, 28 ve 29. günlerinde apophrades adında sıvı sunuları yapılan anmalar bulunur. Adı göz önünde bulundurulduğunda yeraltı tanrılarına adanmış olduğu düşünülebilir. Her yıl kutlanan Genesia, Solon döneminde mezar başındaki kaotik bireysel anmaları düzenlemek amacıyla belirli bir güne (Boedromion ayının 5. günü) sabitlendiği düşünülür (Retief ve Cilliers, 2010: 51). Birden çok amaçla kutlansa da "atalar kültü" ile bağlantılı olan bir festival olarak da kutlanır (Şahin, 1993: 159). Herodotos'un anlatımına göre, bu ritüellerde ata ruhlarının onurlandırılması temel unsurdur:

> *"Ölünün kafasını kazırlar, içinden beynini çıkarırlar; altın yapraklarla kaplarlar ve bir tanrı suratı gibi her yıl büyük kurbanlarla yüceltirler. Yunanistan'da ölüm yıldönümleri nasıl kutlanırsa, burada da her oğul, babası için öyle yapar" (Herodotos, 2012: 304).*

Anthesteria ise bahar mevsimine denk düşen ve şubat ayının sonundan mart ayının başına kadar devam eden dönemi kapsayan süreçte kutlanmaktadır (Yücel, 2015: 157). Dionysos ve Hermes (Psychopompos) ile bağlantılı olan bir festivaldir. Ruhların yeraltından çıkıp yaşayanlar arasına karıştığı liminal bir zaman dilimini kapsadığına inanılır (Yücel, 2015: 158). Festivalin ikinci gününde, "Dışarı Keres, artık Anthesteria değil!" haykırışıyla ruhların uzaklaştırılması, yaşayanlar dünyasının sınırlarının yeniden belirlenmesine işaret eder (Yücel, 2015: 159). Nekysia yurt dışında ölenlerin ruhlarını adlarıyla çağırı onları onurlandırmak amacıyla verilen yemekte buluşulan bir bayramdır (Hame, 1999: 111). Ayrıca bu bayramda savaşta ölen askerler için kutlandığı ve bu bayramlarda kurban kesilip şarap sunusu yapılarak ziyafet verildiği, mezar dikitlerinin yağlandığı bilinmektedir. Bunlar dışında ölülerin intikamını engellemek için Nemesia, sel felaketinde ölenler için Hydrophoria gibi spesifik amaçlara matuf anma günleri de vardır (Şahin, 1993: 159-160).

Yunan dilinde mezarın anlamı, işaret anlamına gelen "sema" ile anı anlamına gelen "mnema" sözcüklerine karşılık gelir (Eco vd., 2021: 679). Bu noktadan bakıldığında mezar sadece bir defin yeri değil, bir anı ve yaşayanların ölüyle temas kurduğu bir noktadır. Ölünün, mezara sunulan adaklar yoluyla "aktive" edilebilen bir varlık olduğuna inanılır. Cicero, tören yapmanın geleneksel bir ritüel olduğunu, "ölülere sessizlik sağlamak ve aynı zamanda toprağı arındırmak, böylece yaşamın

kullanımına geri kazandırmak gerektiğini" savunmuştur (Kurtz ve Boardman, 1971: 145). Ölen kişinin cesedi ailesine ulaşmasa bile, aile tarafından sembolik bir mezar yaptırır ve bu mezarın başında cenaze ritüelleri yerine getirir. Bu uygulama, ölenin itibarını ve onurunu ölümünün ardından da korumaya imkân sağlar. Bu mezarlara örnek vermek gerekirse Spartalı Tellis'in oğlu Brasidas için yapılmıştır (Akçay, 2017: ss. 101-102). Bu sunular kansız ve kanlı olmak üzere iki kategoride incelenebilir.

Kansız sunular, sepetler içinde çörekler, meyveler veya libasyon şeklinde düzenlenir ve ölüler adına yapılan bu tür sunuların isimleri Khoai ve Loibai'dir (Kızıl, 2017: 41). Ölüyü beslemek ve onunla iletişim kurmak için mezarın üzerine veya toprağa açılan bir çukura süt, bal ve şaraptan oluşan bir karışım dökülen sıvı adakları gerçekleştirilir. Bunun dışında ballı çörekler, çiçeklerden taçlar sunulup saçlar kesilir. Mezarın başındaki stel, ölünün bedeniymiş gibi yıkanıp yağlanır, kurdelelerle süslenir (Eco vd., 2021: 680). Bu işlemlerin isimlerine gelirsek, ölülerin susuzluğunu gidermek için melikraton (bal ve süt/su karışımı) adlı karışım kullanılır (Hame, 1999: 85). Pelanos adında bal ve yağ karışımı sıvılar ve kollyba (ekinlerin ilk meyvesi veya kurutulmuş meyveler) adında sunular yapılır.(Alexiou, 1992: 7). Bir diğer ise, melitoutta adı verilen ballı çörek. İnanca göre, bu çörek ölüye sunulur ve öteki dünyada kapı bekçiliği yapan üç başlı köpek Kerberos'a verilir (Şahin, 1993: 156). Kanlı sunular ise yeraltı tanrılarına ve ölülere yapılır ve Olimpos tanrılarına yapılan kurbanlardan (thysia) ayrılarak enagismata terimiyle karşılanır. Kurban olarak kullanılan hayvanlar genellikle koyunlar, kuzular, kuşlar ve kümes hayvanlarıdır. Tüm kurbanlar bir eschara (hendek) üzerinde kesilmekte ve böylece kan ruhları yatıştırmak amacıyla toprağa daha kolay akmaktadır (Alexiou, 1992: 8). Sevilen bir kişinin ölümü durumunda ona ait olan her şeyin yok edildiği görülür. Silahlar ve aletler bozulur; köpekler, atlar ve hatta ölen kişinin hizmetkârları ve karısı bile öldürülebilir (Burkert, 1977: 193). Mezar hediyeleri, ölenin sosyal statüsü ve medeni halini gösterir. En yaygın olanlardan biri seramik kaplardır. Mezarın içine konan yanmamış vazolar, ölenlerin yeraltı dünyasına yolculuklarında yiyecek ve içecek kapları olarak görülmüştür. Evlenmeden ölenlerin mezarına konulan loutrophoros (evlilik banyosu kabı), tamamlanmamış bir yaşam döngüsünü simgeler (Şahin, 1993: 156). Bunun yanı sıra, savaşçılar için silahlar, çocuklar için oyuncaklar ve Kharon'a geçiş ücreti olarak madeni paralar mezara bırakılan yaygın objelerdir.

Sonuç olarak, Antik Yunan'da mezar ziyaretleri ve anmalar; yaşayanların ölüm kirliliğinden arınmasını sağlayan, ölünün öfkesini yatıştırarak onu atalar grubuna dahil eden ve toplumsal hafızayı ritüelistik bir takvimle disipline eden karmaşık bir sosyo-dini kurumdur. Bu ritüellerin her biri ölümün yaşamı biçimlendirdiğini gösterir. Yunanlarda kaybedilen kişiler yaşama dahil edilerek varlıklarının yaratabildiği anlamın devam etmesinin yolu arandığı görülüyor. Bununla beraber kaybettikleri kişilere fayda vermek amacının doğrudan somut eylemlere dayanan paganist yapısı, kaybedilenin yaşamla olan bağını vurgulamayı zorlayan bir anlam yaratımı olarak yorumlanabilir.

Antik Yunan dünyasındaki ölü gömme gelenekleri; mezarlık alanlarının konumu, mezar mimarisi ve mezar işaretleri olmak üzere üç ana yapısal eksende ele alınabilir. Yas bağlamında ise anlam yaratımı açısından mekânsal ayrışma ve mezar işaretleri olmak üzere iki ana eksende analiz edilebilir. Zamanla değişen inançlar ve ölüm algısı, yaşayanlar ile ölüler arasındaki sınırın mekânsal olarak da çizilmesini zorunlu kılmıştır. MÖ 6. yüzyıldan itibaren mezarların kent surlarının dışına taşınır (Taş, 2016: 11). Themistokles Duvarı (MÖ 478) inşası sonrasında mezarlar nehrin güney kıyısına ve kent dışına taşınmıştır (Banovetz, 2012: 4). Bu taşınmanın ölüm kirliliği kavramının baskın hale gelmesiyle ilişkili olduğu düşünülür. Bu durum, mezar alanını sadece bir defin yeri olmaktan çıkarıp yaşayanların dünyasından ayrıştırılmış, dini faaliyetler ve kutsal alanlar gibi sınırları netleştirmiştir (Morris, 1989: 317). Kerameikos gibi mezarlıkların ana yollar (Kutsal Yol) üzerinde konumlanması ve kapılarla (Dipylon) ilişkilendirilmesi, kaybın kamusal görünürlüğünü, mezarın yaşayan dünyadan ayrılışını sembolize eden bir eşik işlevi görmesiyle sağlamıştır (Boardman ve Kurtz, 1971: 69). Böylelikle ölümün, dolayısıyla kaybedilmiş olanların yeri yeniden konumlandırılarak kaybın algısında ve bu algının yarattığı duygulanımın yaşanma hali de değişime uğramıştır.

Mezar işaretleri, yas sürecindeki normal dışı dönemin sona erdiğini ve toplumsal düzenin yeniden tesis edildiğini gösteren en önemli yapısal unsurdur. Bu işaretler, ölünün sosyal kimliğini yansıtan sembolik kodlar içerir. Geometrik Dönem'de (MÖ 900 civarı), mezar işaretleri cinsiyet temelli bir ayrıma tabi tutulmuştur. Atina soyluları, erkek mezarlarını işaretlemek için şarap karıştırma kabı olan ayaklı kraterleri kullanırken yüksek rütbeli kadınların mezarları için su/erzak

saklama kabı olan amphoralar tercih edilmiştir (Vlachou, 2014: 378). Bu, nesne üzerinden cinsiyetin yeniden üretildiği bir alan olduğunu gösterir. Solon'un MÖ 487-480 yıllarında gösterişli mermer stelleri yasaklaması, yasın da materyal kültürünü değiştirmiştir. Bu yasağın bir sonucu olarak, mermer stellerin yerini beyaz zeminli lekythoslar almıştır (Şahin, 1993: 143). Mermere görsel benzerlik kurmak amacıyla beyaz zeminli üretilen bu vazolar, üzerlerindeki tasvirlerle (yas, veda sahneleri, ölünün yakınları) yasın görünümü açısından birincil taşıyıcı haline gelmiştir. Ayrıca bu objeler, ölüyü athanatos (ölümsüz kahraman) olarak betimleyerek kaybedilenin yüceltilmesi durumuna dönüştürmüştür. Lekythos üzerindeki sahnelerde, sadece ölen kişi değil, onun yaşayan yakınları da tasvire dahil edilir (Şahin, 1993: 144). Cenaze töreni, yas tutma anı ve veda sahneleri sıklıkla işlenir (Taş, 2016: 25). Ancak cenazenin mezara götürülüşü sahnesi, beyaz lekythoslar üzerinde hiç işlenmemiştir. Bunun yerine daha çok ölünün sergilenmesi veya mezar başı ziyaretleri gibi daha durağan ve hüzünlü anlar tercih edilmiştir (Şahin, 1993: 152). Bu tasvirler, ölümün yarattığı sosyal kırılmayı, ritüelistik bir veda sahnesiyle onarmaya hizmet eder. Bireysel bir deneyimden çok, ölü ile yaşayanlar arasındaki bağın koparılması ve yeniden düzenlenmesi süreci olarak işlenir. Böylece kayıp ebedi ve ideal bir formda dondurularak toplumsal hafızada yaşatılmaya çalışılır.

MÖ 317 sonrasında Phaleron'lu Demetrios'un getirdiği yeni cenaze yasaları, kabartmalı stelleri kaldırarak yasın ifadesini standartlaştırmıştır. Bu dönemde yas, kioniskos (kısa sütun), mensa (masa biçimli taş) ve labellum (leğen biçimli kap) gibi daha sade ve belirli formlardaki yapılarla ifade edilmiştir (Taş, 2016: 26). Kayıpla beraber ortadan kalkan beden yeni bir formla geriye gelir ve kaybı yaşayanlar kaybın ortaya çıkardığı yas halini bu yeni biçimle ortadan kaldırmaya çalışır. Mezar, bu bağlamda yasın kalıcılığını sağlayan yapısal bir formdur. Tümülüsler (yığma tepeler), her yerden görülebilen bir abide olarak ölünün gücünü ve kaybın toplumsal boyutunu ilan eder (Mansel, 1938: 17). Benzer şekilde, Myken dönemine özgü tholos (kubbeli) mezarlar ve dromos (uzun giriş yolu) mimarisi, anıtsal bir kalıcılık arzusu olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu noktada Antik Yunan mezarlıklarındaki yapısal düzenlemeler, vazoların formundan (amphora/krater) mimari yasaklara (lekythos/stel değişimi) kadar uzanan geniş bir yelpazede, yasın görünümlerinin bireysel bir duygu durumundan

ziyade, devlet tarafından düzenlenen ve sembollerle standardize edilen toplumsal bir kurum olduğunu göstermekte olduğu söylenebilir.

Yunan sanatında duygu ifadesinin, yas ve kederin plastik eserlere yansıması, MÖ 5. ve 4. yüzyılları kapsayan Klasik dönemle birlikte köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Arkaik dönemin hareketsiz ve hantal yapısının yerini, anatomik gerçekliğe yaklaşan, kontrapost duruşuyla hareket kazanan ve ilk kez mimik ile jestlerin bütünleştiği eserler almıştır. Bu süreçte sanat, estetik bir kaygıdan öteye geçerek, savaşların ve toplumsal travmaların yarattığı kolektif hafızayı ve bireysel matemi mermere işleyen bir tarih yazıcılığına dönüşmüştür. Yunan plastiğinde duygu ifadesinin evrimi incelendiğinde, Arkaik Dönem heykellerinde (kouros ve koreler) görülen ve literatürde arkaik gülümseme olarak adlandırılan ifade, heykeltıraşların yanaktan dudağa geçişte karşılaştıkları teknik zorlukları aşmak ve esere canlılık katmak amacıyla başvurdukları biçimsel bir çözümdür. Ancak MÖ 490-480 yılları civarında, Pers Savaşları'nın yarattığı yıkım ve toplumsal acı, sanatta radikal bir üslup değişikliğini zorunlu kılmıştır. Savaşın getirdiği kayıplar ve matem havası, heykellerin yüzündeki teknik gülümsemenin silinmesine ve yerini "Ciddi Stil" olarak adlandırılan, ağırbaşlı ve hüzünlü bir ifadeye bırakmasına neden olmuştur (Hakman, 2019: ss. 6-7) Bu dönem, bir bakıma matem heykeltıraşlığı evresi olarak nitelendirilebilir; zira betimlenen figürlerin kişisel matemi, dönemin genel ruh halini yansıtan toplumsal bir belge niteliği taşımaktadır. Bu dönemin ikonik örneklerinden biri olan ve MÖ 490-480 yıllarına tarihlenen Euthydikos Koresi'dir (Dickins, 1912: 242). Eserin yüzündeki ciddi ifadenin yanı sıra şişkin göz kapakları ve masumiyet vurgusuyla, bir kaybın ardından ağlamış ve yas tutan bir bireyi çağrıştırır. Benzer şekilde Akropolis'te bulunan Sarışın Oğlan (MÖ 480) heykeli, başının sağa doğru belirgin yönelimi, etli alt dudağı ve şişkin göz kapaklarıyla melankolik ve yalnız bir atmosfer yaratır (Hakman, 2019: 7). Eserlerdeki şişkin göz kapakları, eğik başlar, çeneye götürülen eller ve dexiosis sahneleri, bireysel kaybı toplumsal bir belleğe dönüştürür. Sanatçı, mermerin soğuk yüzeyine işlediği bu detaylarla, savaşların ve ölümün getirdiği acıyı izleyiciye sükûnet içinde, ancak derin bir gerçeklikle aktarmıştır.

Bu dönemde yas sadece ölümlülere özgü bir durum olmaktan çıkıp tanrısal varlıklara da atfedilmiştir. MÖ 470-460 yıllarına tarihlenen Üzgün Athena adak kabartması, tanrıçayı başı öne eğik, mızrağına dayanmış ve muhtemelen savaşta

ölenlerin isimlerinin yazılı olduğu bir stele bakarken betimler (Hakman, 2019: 7) Bu tasvir, Atina'nın koruyucu tanrıçasının halkıyla birlikte yas tuttuğunu ve devlet gömüleri geleneğiyle paralellik gösteren bir matem paylaşımını simgeler (Boardman, 2005: 69).

Klasik Dönem mezar stelleri, yasın en yoğun ve çeşitli biçimlerde işlendiği alanlardır. MÖ 430 civarında yeniden yoğunlaşan mezar steli üretimiyle birlikte, başlangıçta yalın olan yas sahnelerindeki figür sayısı zamanla artmış ve kompozisyonlar karmaşıklaşmıştır. Ölen kişiyle beraber aileleri, köleleri ve hayvanları da betimlenmiştir (Grossman, 2001: 9). Mezar stellerinde köleler, efendilerinin aksine duygularını daha açık yaşar biçimde; bazen yere çökmüş, bazen de başlarını dizlerine gömmüş halde tasvir edilir. Örneğin Ilissos Steli'ndeki çocuk köle, dizine kapanarak acı çekerken, avcı olarak betimlenen mezar sahibi ifadesiz ve heykelsi bir duruş sergiler (Ridgway, 2001: 35).

Bu mezar stelleri, dönemin toplumsal yapılarını ve inançlarını anlamada önemli ipuçları sunar. Figürlerin sağ ellerini birleştirerek tokalaşması, yaşayanlar ile ölüler arasındaki kopmayan bağı simgeler (Novakova ve Hudecova Pagacova, 2016: 209). Bu jestin aile bütünlüğünün ölümle bozulmadığını vurgulama çabası olduğu söylenebilir. Aile üyelerinin birbirlerinin çenesine, omzuna veya bileğine dokunması da sevgi ve özlemin somutlaşmış halidir. Örneğin, Sime Mezar Naiskosu'nda bir iskemlede oturan kadının mezar sahibinin çenesine dokunması ve bir kız çocuğunun babasının çenesine dokunması, figürler arası duygusal bağı gösterir (Hakman, 2019: 12).

Mezar sahipleri genellikle cepheden, dalgın ve ifadesiz gözlerle boşluğa bakarken betimlenir; bu durum onların artık bu dünyaya ait olmadıklarını (öte dünya ile bağlarını) imler. Başın sağa veya sola çevrilip öne doğru yönlendirilmesiyle matem havası yaratılmıştır. Böylece mezar sahibinin sevdiklerini terk etmesi nedeniyle duyduğu üzüntü de ifade edilmiştir. Antiphanes'in kızı Eukoline'nin mezar stelinde betimlenen genç kız bu tarzda betimlenmiştir (Beaumont, 2012: 33). Başka bir mezar taşında arkalıksız iskemlede oturan örtülü ölmüş kadının öne doğru eğilmesi, yüzündeki ağlamaya yakın ifadesi ve sol tarafında duran çocuğunun sağ bacağına ellerini koyması, bakışlarını ona yöneltmesi, yas duygusunun daha belirgin şekilde algılanmasını sağlamıştır (Hakman, 2019: ss. 11-12). Ayrıca mezar sahipleri başlarını

hafifçe öne eğerek veya ellerini yüzlerine götürerek (düşünceli/kederli jest) yaslarını belli ederler. MÖ. 440 yılına tarihlendirilen bir mezar stelinde betimlenen mezar sahibinin bu hareketi, hayatını kaybeden kişinin de aile üyelerinden ayrıldığı için mutsuz olduğu şeklinde açıklanabilir. Mezar sahibinin elini yüzüne dokundurma hareketini hayattakilerin ölenleri hatırladıklarını gösteren bir jesttir (Boardman, 2005: 185).

Ölümle doğrudan ilişkili olan seirenler, mezar anıtlarında saçlarını yolan, göğüslerini yumruklayan ve ağlayan ifadelerle betimlenir. MÖ 350-330 yıllarına ait yas yutan seiren heykeli (Boardman, 2014: res. 116- 117), çatık kaşları ve aralık dudaklarıyla acının sesli dışavurumunu temsil eder. Kaldırdığı sağ kolu ile saçlarını kavramış ve sol kolunu da göğsüne bastırmış olması keder ve yas ifadesinin daha da dramatik algılanmasına sebep olmuştur (Hakman, 2019: 9). Bu figürler, profesyonel yas tutucu kadınların ikonografik bir yansıması olarak da okunabilir.

Klasik tragedyalar, yası yalnızca psikolojik bir teessür veya bireysel bir kayıp deneyimi olarak değil, oikos (hane/aile) ile polis (kent-devlet) arasındaki gerilimin kristalize olduğu politik ve ontolojik bir çatışma alanı olarak işlerler. Tragedyalarda yas, arkaik genos (soy/klan) düzeninden hukuk devleti olarak polis'e geçiş sürecindeki sancıların bir tezahürüdür. Arkaik dönemde ölüler kültü ve atalara tapınma, oikos'un sürekliliğini ve geçmişle gelecek arasındaki bağı temin ederken, polis'in ortaya çıkışıyla birlikte ölüm ve yas kamusal bir denetim alanına çekilmeye çalışılmıştır. Tragedyalarda sıklıkla karşımıza çıkan çatışma, aile ocağının (Hestia) özel dini ile kentin kamusal dini (Prytaneion) arasındaki bu onmaz çatışmadan neşet eder (Kalaycı, 2014: 195). Bu bağlamda tragedyalar, bir yönüyle yasın yerinden edilmesine ve ölümlülerin haysiyetli ölme haklarının ellerinden alınmasına bir direnç noktası oluşturur. Hakkı teslim edilmeyen, ritüelleri yerine getirilmeyen ve yası tutulmayan ölülerin geleceğe huzursuz hayaletler olarak musallat olacağı inancı, tragedyaların dramatik yapısını belirler. Dolayısıyla tragedyalarda da yas, ölüyü barışçıl bir ataya dönüştürerek yaşayanların dünyasından güvenli bir mesafeye yerleştirme işlevi gören kurucu bir mekanizmadır.

Sophokles'in Antigone tragedyası, iktidarın egemenlik kurmak adına yas tutulabilir olanla olmayan arasında kurduğu hiyerarşiyi -Judith Butler'ın kavramsallaştırmasıyla- sorunsallaştırır. Kral Kreon, vatan haini ilan ettiği

Polyneikes'in gömülmesini yasaklayarak, ölümü ve yası politik bir cezalandırma aracı olarak kullanır; amacı ölüyü çıplak, aşağılanmış ve paralanmış bir halde, "ölüm olmayan bir ölümde" yok etmektir (Butler, 2007: 19). Burada Antigone'nin işlevi, yası hane içinden kamusal alana taşıyarak cinsiyet rollerini ve devletin yasağını ihlal etmesidir. Antigone, kardeşinin cesedini gömerek ve bu eylemi dilsel olarak da üstlenerek, Kreon'un temsil ettiği yası tutulmaya değer olanı belirleyen yasaya karşı, akrabalık bağlarına ve ilahi yasalara dayalı uzlaşımsız bir yas pratiği sergiler (Loraux, 1998: ss. 62-64). Bu durum, yasın sadece bir keder hali değil, egemenin biyopolitik gücüne (kimin yaşamının değerli, kimin ölümünün yas tutulabilir olduğuna karar verme gücü) karşı bir başkaldırı biçimi olduğunu gösterir.

Euripides'in Yakarıcılar'ında Kreon'un düşman askerlerinin cesetlerini gömmeyi reddetmesi, ilahi yasaların ihlali olarak sunulur. Theseus'un müdahalesi, ölüleri gömmenin ve onlara saygı göstermenin taraflardan bağımsız bir Pan-Helen yasası olduğunu vurgular. Böylece ölülerin bedenleri alınır ve geleneklere uygun bir törenle gömülerek yas başlatılır. Troyalı Kadınlar eserinde ise savaş sonrası kadınların köleleştirilmesi ve ölülerin mezarsız bırakılması, galiplerin (Akhalar) kibre kapılarak ölçüyü aştığı bir an olarak betimlenir. Yas tutmanın engellenmesi, tanrısal düzeni bozan bir adaletsizliktir ve bu durum, tanrıların (Athena ve Poseidon) bile gazabını çekerek galiplerin dönüş yolunda felakete sürüklenmesine neden olur (Kalaycı, 2014: ss. 197-198). Böylece kaybedilenin ve kaybedenin onuru yasayı çiğneyenlerin cezalandırılmasıyla korunur.

Aiskhylos'un Oresteia üçlemesinin son halkası olan Eumenidler, yasın ve intikamın hukuksal bir rasyonaliteye evrilmesini konu edinir. Annesini öldüren Orestes'in yargılanması sürecinde, eski "analık hukuku"nu ve kan davasını temsil eden Erinysler ile babanın hukukunu ve devletin rasyonalitesini temsil eden Apollon/Athena karşı karşıya gelir. Tragedyanın finalinde, Orestes'in aklanmasıyla birlikte Erinyslerin tamamen dışlanmaması, bilakis Eumenidler (Barış ve Uyum Perileri) adını alarak yeni hukuk düzenine dahil edilmesi kritik bir öneme sahiptir (Kalaycı, 2014: 198).

Klasik tragedyaların yas ile ilişkisi yalnızca sahneyle sınırlı değildir; seyirciyi de tanık konumuna getirir. Tragedya, polis'in kamusal etkinliklerinde, yakın geçmişteki travmatik olayları ve "yakışıksız ölümleri" yeniden canlandırarak seyirciyi

etik bir yüzleşmeye teşvik eder (Kalaycı, 2014: 205). Böylece klasik tragedyalar yası, ölülerin dünyasıyla yaşayanların dünyası, geçmişle gelecek ve bireysel vicdan ile devlet aklı arasındaki sınırların yeniden belirlendiği bir eylem alanı olarak işler.

2.2. TÜRKLERDE YAS

Toplumu bir arada tutan inançlar ve ritüeller ortak bir algıyla idrak edilebilir. Kolektif bilincin bireylerden bağımsız olarak bireylerin davranışlarını şekillendirme gücüne sahip ortak inanç ve duygular bütünü olduğu düşünüldüğünde, bir ulus, cemaat ya da en küçük birlik olan aile kurumunun iç dinamikleriyle öznenin bulunduğu yere ait olmasını, kendi anlam yaratma kapasitesini bir süreliğine askıya alarak korumalı bir alana sığınmasını sağladığı söylenebilir. Böylece sevinçte ve hüzünde bireyin kendini aşan bir kavrayış, kabullenme veya isyan etme hallerine dahlini sağlar. Yas ritüelleri de bu bağlamda toplumu birleştiren ve kolektif bilinci güçlendiren önemli bir mekanizmadır. Ritüeller gerçeklik yaratımında geçmişten bu yana kolektif hafızayla gelenleri çeşitli analojik girişimlerle nesneleştirme, elle tutulur bir görünüme sokma, hissedileni görünür kılıp gerekirse ortadan kaldırma gibi süreçleri kapsadığı söylenebilir. Bu konuyla ilgili makalesinde İlker Şahin şöyle bir tanım yapar:

> *"Ritüeller, geçişleri düzenlemek suretiyle daima tekâmül halinde olan ve yenilenen umut verici bir gerçekliği canlandırırlar. Durmaksızın yenilenen bir gerçeklik anlayışı, toplumsal yapının ve tarihsel zamanın neden olduğu ölümden eşitsizliğe her türlü kötülük sorununun, bedensel, zamansal ve sosyal sınırlılık ve çıkmazların kalıcı olmadığını, hatta gerçek dışı olduğunu göstermek suretiyle insan için anlamlı bir dünya ve gerçeklik tasavvurunu oluşturur" (Şahin, 2020: 137)*

Burada belirtilen bütün sorunların sınırlılıklara ve çıkmazlara umut olma durumu, geçmişten bu yana getirilen anlamla yeniden yoğrularak inşa edilmeye girişilen gerçeklikle yas törenlerinin ana amacını teşkil ettiği söylenebilir.

Türk kültüründe yas, bireysel bir kayıp olmanın ötesinde, mitolojik, toplumsal, dini, sosyolojik ve psikolojik boyutlarıyla karmaşık bir ritüel sistemi olarak gözlemlenir. Bu süreci takip etmek için başvurduğumuz veriler, tarih yazımında kaçınılmaz olarak öznel yaklaşımlarla yorumlanır ve yeni bağlamlar içerisinde yeniden sunulur. Bu durum, tarihsel gerçekliğin her seferinde yeniden inşa edildiği

anlamına gelir. Tarihte, insanın iç dünyasına ait unsurlar ancak kültürel izdüşümleri ve genellenebilen biçimleriyle yer bulabilir. Dolayısıyla, tarihin sayfalarına konu olabilen içsellik, bireyin özgün ve kişisel dünyasına değil, ancak tarihselleştirilebilir nitelikler taşıyan ya da imtiyazlı konumları sayesinde öne çıkabilmiş şahsiyetlerin deneyimlerine odaklanır. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda, toplumsal yapı içerisinde gelenekselleşerek süregelmiş biçimlerin kayıt altına alınmasıyla, hislerin genel çerçevesinin dışına çıkabilmek ve öznenin kayıp deneyiminin ortaya çıkardığı acının saf haline birebir tanık olmak mümkün değildir. Bu açıdan bakıldığında, tarih içerisinde Türklerin yas deneyimi; birçok toplumda olduğu gibi, toplumsal etki yaratan önemli figürlerin veya kutsal unsurların kaybı üzerinden görünürlük kazandığı belirtmek gereklidir.

Türklerde yas törenleri tarih boyunca çeşitli biçimlerle zenginleşerek günümüze ulaşmıştır. İslamiyet öncesi inançlardan Osmanlı'daki İslam merkezli uygulamalara ve oradan da modern Türkiye'ye kadar, yas gelenekleri Türk toplumunun dünya görüşünü, kolektif kimliğini ve manevi değerlerini yansıtır. Yuğ törenleri, ağıtlar, mezar taşları, mevlit, kırk duası, helva dağıtımı ve sadaka yasın tarihsel ve kültürel görünümünü oluşturur. Yas süreci, bunlarla beraber gündelik araç gereçlerin yeniden düzenlenmesi ve özel sembolik eşyaların kullanılmasıyla somutlaşır. İslamiyet öncesi Türklerde Şamanizm inancı gereği yuğ törenleri düzenlenirdi. Yuğ törenlerinde ağıt yakmak, yüz yırtmak, saç kesmek ve atları koşturmak gibi uygulamalar vardır. Ayrıca bu törenler ölünün ruhunun yaşayan insanlara zarar vermemesi için yapılır ve ardından "ölü aşı" denilen yemek verilirdi. Ölen kişinin ruhunu rahatlatacağına inanılan bu yemek sadece yaşayanlara değil, ölülere de verilirdi (İnan, 1987: ss. 464-465). Bu yemekler ölümün ardından 3. 7. ve 40. günde verilen şölenden sonra ölünün ruhunun hemen gitmeyeceğine inanılmasıyla ilgilidir. Ölen kişinin ruhu yakınlarını, köyünü hemen terk etmez. Ölen kişinin ruhunun sevdiği insanları da yanına alabilme ihtimaline karşı korunmak için ateşe atılarak ona yemek sunulur (Eliade, 2014: 240). İslamiyet öncesi olan bu gelenekler, İslamiyet'ten sonra anlam ve uygulanış itibarıyla bazı değişikliklere uğramışlardır. Ölenin ardından Kur'an-ı Kerim okunması, ölenin ruhu için dua okunması gibi uygulamalar eklenir. (Şahbaz ve Taşkıran, 2022: 41). Özellikle ölümün 7. ve 40. günleri tam olarak geçmişteki anlamını barındırmasa da bugün yeni anlamlar

yüklenen, dualar okunan ve yemekler verilen günler olarak varlığını Türkiye'de sürdürdüğü gözlemlenebilir.

Tarihî süreç içinde kayda alınmış bu semboller, törenler ve ritüeller her ne kadar sürecin kolektif yönüne özgü işlev görseler de insanın geleneksel zorunluluklardan sıyrılarak kendi içsel yas dilini kurmasına da olanak tanıyabileceğini belirtmek gerekir. Dualar, ağıtlar ve geleneksel tüm işleyiş törenin planlı parçası olarak yer alırken; özne, tören dışında ses, mimik, biçim ve performatif girişimlerle kendi acısını ifade edebilir. Bu anlar, bireyin içsel acısına en çok yaklaştığı anlar olarak değerlendirilebilir.

2.2.1. Yas Uygulamaları ve Kuralları

Türk toplumunda yas süreci, aile içinde ya da toplumun genelinde çeşitli kurallar ve yasaklar çerçevesinde şekillenir. J. Castagne'in Kırgızlar hakkında aktardığı bilgilere göre, kaybı yaşayan kişi eğer bu gerekleri yerine getiremeyeceğini düşünürse, bunu ağıtçı kadınlar çağırarak ona yaptırabilir. Bu kadın, görevini yerine getirirken yere değil, halı veya şilteye oturması gerekir; kıvırdığı sol bacağının üzerine sol elini koyar, sağ dizinin üzerine sağ dirseğini dayayarak elinin ayasının içine yerleştirdiği çenesini destekler. Bu şekilde ölenin nitelikleri ve zenginlikleri hakkında konuşur (aktaran Tryjarski, 2012: 160). Görüldüğü gibi, acı kaybı yaşayan kişi veya onun yerine bu durumu temsil eden biri tarafından sergilenir. "Parayla tutulmuş, ölü ağıtçıları geceleri sokakta dolaşıp sürekli 'hü, hü, hü' diye feryat ederler" (aktaran Tryjarski, 2012: 519) diye anlatıldığı üzere, ağıtçılar bunu bir meslek olarak yaparlar. Böylece ölümün ardından ortaya çıkan acı bir yas performansı olarak kamusal/toplumsal alanda görünüme bürünür. Acının nasıl yaşanması gerektiği konusu belirlenmeye çalışıldığında, orada bireyin acı imgesini değil, toplumsal belleği önceleyen kültürel bir etkinlik söz konusudur. Bu bağlamda Vambery, yas kıyafetlerini giyip yas şapkalarını takan anneler ve kızlar için "Hiç kimse onlarla konuşmamalı, hatta acil durumlarda (soru sormak veya yanıt vermek gerektiğinde) bile sesinin tonu keder içermelidir" (aktaran Tryjarski, 2012: 154) diyerek aslında yas ritüelinin doğal bir akışa değil, resmi/bürokratik kurallar bütününe sahip olduğunu gösterir. Burada kaybın gerçekleşmesiyle beraber ortaya çıkan boşluğun kolektif bir

şekilde sindirilmeye çalışıldığı görülür. Bu törenler, öznenin toplu ritüellerde tinsel öğelerle kaybını anlamlandırma ve telafi etme girişimleriyle kendini iyileştirmeye çalıştığı görülür. Buna rağmen kaybı yaşayan kişinin -hem ayinin gerekli bir parçası olarak şahsı namına kültürel bellekteki önemi dolayısıyla hem de bu statik görünümüne rağmen kendisi için anlamlar çıkartıp iyileşmesine yardımcı olması hasebiyle içerisinde bulunduğu bu törenler- kaybın neden olduğu acının hiçbir anlam bariyerine takılmadan öznede yarattığı boşluğu değil, kültürel alanın yası kolektif bir şekilde sindirme girişimlerini işaret eder.

Yas hem bireyde hem de toplumun bütününde bir süreci işaret eder. Bu nedenle de kültüre göre değişen sembolik sayıların süreci imleyen bir evre olduğu düşünülebilir. Elbette kişinin yaşadığı acı bu evrelere uyum göstermeyebilir; bu evreler sadece sürecin bir göstergesi ve kolektif törenlerin aracıdır. Bu bağlamda genel çerçeve çizilmek istendiğinde ölümden defin anına kadar olan süreye erken; bu noktadan son ölü anma törenine kadarki süreye de geç yas dönemi denir (Tryjarski, 2012: 149). Örneğin Sarı Uygurlarda üç yıl yas tutulur. Koca ve baba öldüğünde anne ve çocuklar, anne öldüğünde sadece çocuklar yas elbisesi giyer. Kırgız Kazaklarında kadının iyi birisi olması koşuluyla yas kırk gün sürerken Semipalatnisk bölgesinde erkekler bir akrabanın ölümünden sonra 40 gün tıraş olmazlar. Afgan-Pamir Kırgızlarında ölen kişinin ruhu evinde dolaşacağına inanıldığı için erkekler üç gün tıraş olmaz. Kocanın ardından eşi tercihen siyah veya koyu renkli bir yas elbisesi giyer (aktaran Tryjarski, 2012: 149). Türkiye'de yas süresi kesin kurallara bağlı bir şekilde sürmese de kırk günlük yas süreci ülkenin genelinde yaygındır. Bunun çok yaygın olması, kaybı yaşayanın acısından ve ölümün ona dolaylı olarak bulaştırdığı pislikten arınması kırk günlük bir sürenin geçmesi gerektiğine inanılmasıdır (Örnek, 1971: 82). Bu nedenle ölünün "kırkı çıkmadan" yaşama dönük eğlence yapılmaz. Bu süreçte ölümden sonra yedisi, kırkı ve elli ikisi gibi günlerde ölen kişinin rahat edebilmesi için -ahiret inancı gereği- dualar okunur ve yiyecek dağıtılır.

Kesin yasakların da olduğunu söylemek gerekir. Budist Sarı Uygurlarda üçüncü ölüm yıl dönümüne kadar güzel elbise giymemek, süslü ata binmemek ve şarkı söylememek gereklidir. Kırgız Kazaklarında, yakın akrabalar 50 gün boyunca tıraş olmazken kadınların kocaları öldükten sonra ağlaması veya yas şarkıları söylemesi gerektiği düşünülmektedir. Bir başka durum da ölünün gömülmesinde yer

almayanların bir yıl sonra çadırın önünde toplanıp üzüntülerini inleyip ağlayarak göstermek zorunda olmasıdır. Ayrıca yas tutan bir aileyi ziyaret etmemek düşmanlık göstergesi olarak kabul edilir. Batı Türkistan'da ise bir yıl dolana kadar ölen babanın ardından kızlar evlenmez, dışarı çıkarken anne ve kızlar başlarını örter ve hiç iş yapmazlar. Çin Türkistanı'nda ölen erkeğin ardından, eşi 6 ay 20 gün evlenemezken; erkek 40 gün sonra yeniden evlenebilir. Ancak bazı durumlarda, erkeğin buna uymadığı, ölümün ardından hemen ertesi gün evlendiği de görülür. Çocuklar da 40 günlük bir yasağa tâbîdir (aktaran Tryjarski, 2012: 154). Burada dikkat edilecek bir husus şudur ki eski Türklerden günümüze kadar yas yaşanırken erkekler ve kadınlar eşit yükümlülüklere tâbî olmazlar. Kadınlar erkeğin ardından yas ritüellerinin tam merkezinde bulunurken erkek, ölen yakınları için yas sürecine kısmen, eşi içinse neredeyse hiç dahil olmadığı görünmektedir. Burada kadının kültürel alandaki acı, üzüntü, keder ile bağdaşan görünümüyle erkeğin kültürel hafızadaki görünümü, toplumsal alanda acının sergilenmesinde dahi es geçilmez. Dolayısıyla bu ritüellerde kaybı yaşayan kişiyi doğrudan iyileştirme hedefi değil, kolektif bir deneyim alanı olarak acıyı paylaşmayı, özdeşleşmeyi ve kendi kayıplarını yeniden düşünmeyi hedeflediği ortadadır.

Semboller, kişinin kaybını telafi etmek adına acı deneyimini anlamlı bir yapıya büründürebilmesi bakımından önemlidir. Yas sürecindeki kişi, yitirdiği olağan akışı kültürel alana ait olan anlam parçalarıyla etkileşim kurarak telafi etmeye çalışır. İçinde bulunduğu boşluk doldurulur. Tarihsel süreç içerisinde Türkler renkleri, kıyafetleri yasın bir sembolü olarak kullanmıştır. Bu bağlamda renkler ve onların çeşitli biçimlerde yansıdığı giysiler önemli birer sembolik yapı olarak öne çıkar. Türklerde Büyük Uzak Doğu kültürlerinin etkileriyle yas giyimi çok sonradan ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla yas bir toplumda çok güçlü şekilde ifade araçları bulabilirken bir başka toplumda neredeyse bilinmeyen, değişik şekiller ve daha az ve farklı temsillerle gerçekleşen bir olgu olabilir. Yas göstergeleri daha sonra öğrenilebilir veya yeni görülen renkler ve biçimler eski olanların yerine benimsenebilir. "Yakın akrabaların kırkıncı güne kadar siyah elbiseler giymeleri eski adetlerdendi; şimdi her yerde beyaz giyilmeye başlanmıştır. Bu gelenek Çinlilerden alınmıştır" (aktaran Tryjarski, 2012: 151) iddiası da bunu kanıtlar niteliktedir.

Eski Türklerin yakın komşuları olan Çinliler ve diğer halkları gözlemlendiğinde, geçmişte ve günümüzde yas rengi olarak beyazın kullanıldığı belirlenmiştir. Bu doğrultuda Sarı Uygurlarda ölü yere koyulduktan sonra etrafına üzeri beyaz kumaşlarla kaplanmış dört ok çakıldığı örneği verilebilir. Öte yandan Oğuzlar'da yas rengi siyahtır. Bu renk Anadolu'ya kadar gelmiştir. Selçuklu dönemine kadar Türkmenler, Akkoyunlular, Karakoyunlular ve Osmanlı'da da yas rengi olarak kullanılmıştır. Ayrıca İbn-i Battuta seyahatnamesinde Anadolu Türklerinin Hristiyanlık etkisi altında siyahı yas rengi olarak kullandığını ileri sürer. Tanık olduğu cenazede, insanların başında çalma örtüsü yerine siyah örtüler olduğunu belirtir. Etkilenilen farklı kültürlerin ilginç bir tezahürü olarak her iki renk aynı törende bile giyilebilir. Kazaklarda (eski Kızgızlar) bir kadın kocasının veya babasının ölümünün ardından siyah giyinirken kızı beyaz elbise ve kırmızı şapka takar (Tryjarski, 2012: ss. 150-152). Timurlularda da yas rengi siyah olmakla beraber "gök rengi" de yas rengi olarak kullanıldığı bilinmektedir (İbni Arabşah, 2012: 324). Timur oğlu Cihangir'i kaybettiği zaman tüm ordusuyla beraber kara ve gök mavisi renkler giymişlerdir (Yalçın, 1974: 19). Bununla beraber Timurlularda yas renginin ağırlıklı olarak siyah (kara) olduğunu belirtmek gerekir. Kullanılan renkler kaybedilenin yaşına göre de değişir: "Kazaklarda (eski Kırgızlar) eğer ölen genç biriyse atın yeleleri kırmızı iplerle bağlar. Aynı renkte ipler çadırın girişinde yere çakılan mızraklara bağlanan küçük kırmızı flama ile bağlanmaktadır. Küçük flamalar ve ipler ölenin yaşına göre beyaz veya siyah olabilmektedir" (aktaran Tryjarski, 2012: 152). Bunlar Türklerde yas renklerinin değişik kültürlerin etkisiyle sürekli bir değişim gösterdiğini kanıtlar.

Yas sürecinde renkler dışında, elbiselerin giyim tarzlarında da değişiklikler gözlenir. Koşullar gereği insanlar her zaman özel yas kıyafetleri diktiremezler. Onun için giyimlik takımı ters çevrilip içi dışına alınır; böylece astarı ortaya çıkar. Ayrıca, başlarına ak çember takarlar. Bu şekilde giyinmeye bir başka örnek de Kırgız-Kazakların bazı boylarında kadınların ağıt söyleyip ağlarken yüzleri duvara dönük oturup giysilerini de ters giymesidir. Sedat Veyis Örnek'in verdiği diğer bilgilere bakıldığında günümüz Türkiye'sinde hâlâ kıyafet giyiminin düzenlendiği örneklere rastlanabiliyor. Kars'ın Yemençayır Köyü'nde kadınlar ölümün ardından 52. Güne kadar kıyafetlerini ters giyer ve kara bir başörtüsü takarlarken Erzurum'un Doğan

Köyü'nde ölenin yakınları elbiselerini yıkamaz ve Türkiye'nin bir başka doğu kenti olan Van'ın Karahan Köyü'nde elbiseler bir ay boyunca ters giyilir (Örnek, 1971: 83).

İslamiyet öncesinde de İslamlaşmış Türk devletlerinde de ölüm haberi alındığında şapkanın yere çalındığı görülür (Esin, 1978: 49). Bu duruma örnek olarak Timur'un oğlu Muhammed Sultan'ın ölüm haberi alındığında, onun beyleri ve askerlerinin başlarındaki börkleri yere çalıp karalara bürünmesi gösterilebilir (Şerefiddün Ali Yezdi, 2013: 408). Bir başka örnek de Maveraünnehir'i yöneten Uluğ Beğ, kardeşi Mirza Baysungur'un ölüm haberini aldığında başındaki külahı yere vurup hil'atını yırtarak ağlar (Aka, 1994: 148). Bugün bile bu durum hâlâ Anadolu'da acının bir ifadesi olarak görülmektedir. Buna benzer başka bir kıyafet ritüeli de baş açmak diye tabir edilen şapkanın veya kafada her ne varsa çıkarılması durumudur. Orhon yazıtlarında anlatıldığı üzere Kültegin ve Bilge Kağan için yapılan yas törenlerinde başların açıldığı, saçların kesildiği görülür (İnan, 2020: 195). İslam sonrası bir örnek de yine Timur torunu Muhammed Sultan'ı kaybettiğinde İbni Arabşah'ın aktardığına göre beyler ve askerleri yas göstergesi olarak başlarını açmışlar, boyunlarına kara keçeler asıp kafalarının üzerine toprak saçmışlardır (İbni Arabşah, 2012: 324). Timur diğer oğlu Ömer Şeyh'i kaybettiğinde karalar bağlamış yas tutarken etrafında herkes başını açıp yırtık elbiseler giymişlerdir. Büyük Selçuklular döneminin önemli alimlerinden Cüveyni'nin ölümü ardından öğrencilerinin bir yıl, ileri gelen kişilerin ise bir ay kadar sarık takmaması (Piyadeoğlu, 2012: 36) da bu uygulamanın ulema sınıfı içinde başkalaşarak da olsa devam ettiğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Eski Türklerle İslamiyet sonrası Türkler arasında birçok uygulama gibi yuğ törenleri devam ettirildi. Bu törenlerde saç kesmek, yolmak ve yüz yırtmak gibi uygulamalar söz konusuydu. Kazak ve Kırgızlarda defin gününde yabancı bir kadın, dul kalan eşin ve kızın saçlarını çözerken (Tryjarski, 2012: 154) günümüzde Urfa ve Gaziantep bölgesinde saçlar kesilir. Gaziantep bölgesinde saçı akrabalar keser. Urfa'da saçın bir kısmı kesilir. Anadolu'nun bir başka bölgesi Erzurum'da da kadınlar saçlarını çözerler (Örnek, 1971: 84). Büyük Selçuklularda da yuğ törenlerindeki gibi Sultan Alparslan'ın ölümü sonrasında Alparslan'ın kızı tarafından bir yas ritüeli, elbiselerin çıkarılıp cariyelerin saçlarının yolunması hatta kendi saçlarının bile yolunmak istenmesi ama halifenin buna izin vermemiş olması ve yedi gün boyunca toprak üstünde oturarak sürdürülen yasının yine halifenin isteğiyle sonlandırması

şeklinde gerçekleştirilmiştir (Piyadeoğlu, 2012: 31). İbnü'l-Cevzî'nin anlattığına göre, Sultan Melikşah'ın oğlu Davud'un kaybı nedeniyle sarayda saç baş yolunmuş, atların da kakülleri ve kuyrukları kesilmiş ve üzerlerine karalar sürüp kara örtüler giydirilmiştir. Büyük Selçuklu döneminin çok önemli bir şahsı olan vezir Nizamülmülk'ün oğlu Cemalülmülk'ün ölümü ardından annesi başına toprak serpmiş, yakınlarıyla beraber saçlarını yolmuş, atların yeleleri kesilerek ölünün yattığı çadırın önüne serilmiştir (Piyadeoğlu, 2012: ss. 35-36). Oğuzlarda ise Dede Korkut'ta anlatıldığı üzere yüz yırtıp saç yolup ağlamak, bağıra çağıra ağıt söylemek, beyaz çıkarıp kara giymek gibi uygulamalar 14. yüzyılda devam etmiştir (İnan, 1987: 470). Kıyafetlerin renkleri, giyim tarzları ve türleri bölgelere göre farklılık gösterebilir, ancak bunlar yasın ifadesinde önemli bir araçtır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda ölüm ve yas pratikleri, İslami kurallar ile İslamiyet öncesi kadim Türk geleneklerinin iç içe geçtiği senkretik bir yapıdan oluşur. Osmanlı toplumunda yas, inanç, toplumsal statü, kolektif hafıza ve eskatolojik beklentilerin harmanlandığı kültürel bir kurumdur. Osmanlı-İslam tasavvurunda ölüm, bir mekân değişikliği ve yaratıcıya kavuşma anı olarak idrak edilmiştir. Bu yaklaşım, yasın diline ve maddi kültürüne doğrudan yansımıştır. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin ölümü düğün gecesi anlamına gelen Şeb-i arus olarak tanımlaması ve Yunus Emre'nin "Âşık öldü diye sela verirler / Ölen hayvan olur âşıklar ölmez" (Gölpınarlı, 2021: 225) dizeleri, bu ölüm algısının temelini oluşturur. Bu inanç sisteminin bir sonucu olarak Osmanlı mezar taşlarında insan için öldü kelimesi asla kullanılmamış; bunun yerine "Dâr-ı bekaya irtihal eyledi" veya "Rahmet-i Rahman'a kavuştu" gibi uhrevi geçişi vurgulayan ifadeler tercih edilmiştir (Çavuş, 2019: 55). Klasik dönem mezar taşlarındaki dualar ve ayetler de ölüm karşısındaki bu tevekkül ve teslimiyeti vurgular. İslam anlayışı, yas sürecinde bedene zarar vermeyi ve aşırı feryadı kesin bir dille yasaklamıştır. Hz. Muhammed'in hadislerinde yanakları yolmak, üst başı yırtarak dövünmek ve cahiliye adetleriyle ağıt yakmak şiddetle kınanmış; ölüm karşısında yüzünü tırmalayan ve yakasını yırtanlar ilahi gazapla uyarılmıştır (Hacıgökmen, 2013: 395). İslamiyet, ağıtçılığı da menetmiş ve bu eylemi lanetlemiştir. Ancak bu teolojik kısıtlamalara rağmen, acının dışavurumunda eski Türk adetlerinin tamamen silinmediği Anadolu'da ölüm haberi üzerine elbiselerin yırtılması, saçların yolunması ve başın açılması gibi uygulamaların kısmen devam ettiği tarihi kayıtlara yansımıştır.

Kur'an-ı Kerim, ilahi takdire rıza gösterilmesini emretse de halk düzeyinde matemin performatif boyutu geleneksel yollarla varlığını sürdürmüştür (Hacıgökmen, 2013: 395). Örneğin Fatih'in veziri Mehmet Paşa'nın ölümünden bahsedilirken, "Hasta Mehmed Beg ölür andan gider / kesti paşa saçın anda ah eder" denilir (Yinanç, 1929: 35). Matem alameti olarak oğlu Umur beyin saçını kestiği söylendiğine göre demek ki Aydın Oğullarında XIV. yüzyılın ortalarında bu âdeti görebiliyoruz (Hacıgökmen, 2013: 409). Kırım Türk Hanlığı'nda saçları yolmak, yüzü yırtmak, börkü ve elbiseyi ters giymek yas alametleri olarak varlığını sürdürür (Gökbilgin, 1973: 144). Anadolu'da Selçuklular döneminde ölüm haberi alan kişiler, elbiselerini yırtar, saçlarını yolar ve başlarını açarlardı. Örneğin, Mevlana'nın cenazesinde "Büyük küçük bütün insanlar başlarını açmıştı. Kadınlar ve çocuklar da orada idiler. Büyük kıyamete benzer bir kıyamet koptu. Herkes ağlıyordu. Erkekler çıplaktılar, feryad ederek elbiselerini yırtarak gidiyorlardı" (Eflaki, 1973: 60). Bu noktada Mevlâna'nın ölüm ve varlık hakkındaki düşüncelerine örnek olarak şu dizeler gösterilebilir:

> *Onun sevgilisiyle çırılçıplak sarılıp kucaklaşması,*
> *kıldan veya ipekten bir elbise içinde sevgilisiyle*
> *sarılıp kucaklaşmasından daha hoştur. Ben*
> *bedenden sıyrılıp çıplak oldum, o da hayalden.*
> *Şimdi ben vuslat mertebelerinin nihayetinde salınıp yürüyorum (Eflaki, 1973: 53).*

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin bedeni bir örtü, ölümü ise o örtüden sıyrılarak Mutlak Varlık'a (Yaratıcı) saf ve aracısız bir kavuşma olarak betimlediği bu dizeler, Osmanlı-İslam kültüründeki ontolojik ölüm ve yas algısının felsefi temelini özetlemektedir. Mevlânâ'nın ölümü bir yok oluş, mutlak bir son veya bir hiçlik olarak değil; fani dünyadan ebedi âleme geçiş, bir mekân değişikliği ve doğrudan yaratıcıya kavuşma anı olarak idrak etmesi, yasın mahiyetini dönüştürür. Bu teolojik ve tasavvufi yaklaşım, ölümü en yüksek saadet anı, yani "Şeb-i arus" (düğün gecesi) olarak tanımlar. Dizelerde geçen bedenin terk edilmesi ve "çıplak kalmak" metaforu, ruhun maddi dünyanın prangalarından, yani "kıldan veya ipekten elbiseler" ile sembolize edilen dünyevi bağlardan ve hayallerden kurtularak asıl Sevgili'ye (Allah'a) vasıl olmasıdır. Yunus Emre'nin "Ölen hayvan imiş âşıklar ölmez" mısrası da bu ahiret inancı merkezli yaklaşımın bir diğer veçhesi olarak bedenin faniliğine karşılık ruhun ölümsüz aşkını vurgular. Bu ontolojik temel, toplumun yasa bakış açısında neyin

olmaması gerektiğini açıkça dikte eder. Eğer ölüm bir vuslat ve manevi bir düğün gecesi ise, arkada kalanların göstereceği aşırı keder, isyan ve bedene zarar veren feryatlar, ilahi takdire ve ruhun bu yüce kavuşmasıyla tezat oluşturur. Nitekim İslami kurallar, ölüm karşısında yanakları yolmayı, üst başı yırtarak dövünmeyi, cahiliye adetleriyle feryat etmeyi kesin bir dille yasaklamış; ilahi iradeye mutlak bir rıza gösterilmesini emretmiştir. Mevlânâ'nın yaklaşımı, bu dini kuralı salt bir kanun olmaktan çıkarıp derin bir felsefi boyuta taşır: Yası, kaybedilenin yokluğuna duyulan isyankâr ve yıkıcı bir acıdan ziyade, dünyanın geçiciliğinin idrak edildiği, sükûnet, tevekkül ve mutlak güce teslimiyetin ön plana çıktığı tinsel bir sürece dönüştürür. Yas tutan kişi, yakasını yırtıp dövünmek yerine, ölen kişinin asıl varlık mertebesine (vuslatın nihayetine) ulaştığının bilinciyle rıza makamına erişmelidir. Sosyolojik gerçeklikte bu yüksek tasavvufi ideal, halk tabakasında ve toplumsal pratikte İslamiyet öncesi Şamanizm kökenli ağır yas ritüellerini (saç baş yolma, elbiseleri ters giyme, atları tul bırakma vb.) tamamen ortadan kaldıramamıştır. Halk, kayıp karşısında acısını bastıramayarak eski Türk yas geleneklerini kısmen İslami bir forma büründürerek sürdürmüştür. Ancak Mevlânâ'nın bu dizelerindeki tinsel idrak, Osmanlı-İslam medeniyetinin ölüm karşısındaki resmi, tasavvufi ve idealize edilmiş tutumunu; yani yasın bir tükeniş ve isyan değil, "vuslat mertebelerinin nihayetinde salınarak yürüyen" bir ruha saygı ve teslimiyet duruşu olması gerektiği şuurunu inşa etmiştir.

Mevlâna, artık onun olmayacağı düşüncesinin verdiği üzüntüyle sıkıntıya düşenlere hitaben şu gazeli yazar: "Sen, içimde benimle yaşayan nasıl bir padişahın olduğunu ne bilirsin? Benim bu altın renkli yüzüme bakma, ayaklarım demirdendir. Ben tamamıyle beni varlık alemine getiren bir padişaha doğru yöneldim, gidiyorum. O beni yaratmıştır, ona binlerce aferin olsun, ilâh..." (Eflaki, 1973:53). Ayrıca ölümü için üzülen bu dostlarına şunları söyler:

> *"Bu dünyadan göçeceğim diye hiç üzülmeyiniz. Mansur'un (Tanrı ondan razı olsun) nuru, yüz elli sene sonra Feridedin-i Attar'ın (Tanrı'nm rahmeti onun üzerine olsun) ruhunda tecelli edip, onun mürşidi oldu. Ne halde olursanız olunuz, benimlesiniz. Size gözükmem için beni hatırlayın. Hangi kıyafette olursam olayım, daima sizinleyim, kalblerinize mana ve hakikatleri dökerim. Sultanımız Muhammed Mustafa'nın: 'Benim ölüm de, dirim de sizin için hayırlıdır' buyurduğu sözünü, ben de aynen tekrar ediyorum. Bunun manası, benim dirim doğru yolu göstermek ve ölümüm de yardım etmek içindir" (Eflaki, 1973: 54).*

İslamiyet öncesi Türklerde ruhun yaşayanlara zarar vermesini engellemek amacıyla düzenlenen yuğ törenleri ve bu törenlerde verilen ölü aşı geleneği, Osmanlı-İslam kültüründe form değiştirerek meşruiyet kazanmıştır. Eski inançlarda ölünün ruhunun evini ve yakınlarını hemen terk etmeyeceği, dolayısıyla onu yatıştırmak için yemek sunulması gerektiği düşüncesi, İslami dönemde mevlit okutma, helva dağıtma ve sadaka verme gibi dini ritüellere dönüşmüştür (Bayat, 2008: 149). Şamanizm kökenli yuğ aşı, İslamileşerek ölünün 7., 40. ve 52. günlerinde okunan dualar eşliğinde verilen hayır yemekleri halini almıştır. Aynı şekilde, eski Türklerde bir saçı (kurban/sunu) adeti olan şeker veya süt dağıtımı, Anadolu'da mevlit şekeri ve sütlü adak mevlidi formatında varlığını İslami bir yapı altında sürdürmüştür (Bayat, 2008:153).

Osmanlı yas adetlerinde kıyafet ve renklerin kullanımı önemli bir sembolik dil oluşturmuştur. Eski Türklerde yağız yeri ve toprağı simgeleyen kara (siyah) renk, Osmanlı'da da yasın ve hüznün rengi olmaya devam etmiştir. Kanuni Sultan Süleyman'ın defin merasimini resmeden minyatürlerde, tabutu taşıyanların eski adetlere uygun biçimde matem rengi olan siyah elbiseler giymesi, Türk örflerinin İslami kurallara tezat oluşturmadığı sürece devletin en üst kademelerinde dahi korunduğunu göstermektedir (Çavuş, 2019: 15). Ancak Osmanlı'da beyaz (ak) renk de saflığın, temizliğin ve şehadetin sembolü olarak çok güçlü bir yas rengi olmuştur; Minayatürlerde padişahların cenaze merasimlerinde yeni hükümdarın ve devlet erkanının baştan ayağa beyaz giyinerek veya beyaz sarık takarak yas tuttukları görülmektedir. Şehzade Mustafa'nın öldürüldüğü sahnede şehzadenin baştan ayağa beyaz giyinirken, Kanuni Sultan Süleyman'ın da beyaz giyindiği görülmektedir (Ünlütürk, 2019: 22).

Ayrıca, İslamiyet öncesi dönemde ölünün ebedi aleme göçüşünü hızlandırmak ve ritüelleri gerçekleştirmek için mezarın üzerine çadır kurma geleneği, Osmanlı'da Kanuni Sultan Süleyman'ın defninde mezarının üzerine padişah otağı kurulması suretiyle aynen yaşatılmıştır:

> *"Bir kişi öldüğünde defin ve mezar işi şu şekilde yapılırdı: Ölen kişinin gömüleceği yere önce bir çadır kurulur sonra çadırın içi kazılır ve ölen kişi buraya gömülürdü. Ardından çadır kaldırılır, yerine mezar taşı konur veya bina yapılırdı. Bu binanın duvarlarına ölen kişinin katıldığı savaşlar resmedilir, onun kimliğini bildiren yazılı işaretler konulurdu. Çadır kurulup defin yapılması*

geleneğinin Osmanlı'da da uygulandığını görmekteyiz. Kanunî Sultan Süleyman'ın defin merasimini gösteren minyatürde Hürrem Sultan'ın türbesinin yanında bir çadır kuruludur ve bu çadırın içinde yeniçeriler mezarı kazmaktadır. Sultan Süleyman'ın Kâbe örtülü tabutu gömüleceği yere getirilmektedir" (Çavuş, 2019: 15).

Kıyafetlerin ters giyilmesi (içi dışına gelecek şekilde) de Şamanizmdeki "öte dünyanın bu dünyanın tersi olduğu" inancına dayanan ve Osmanlı'da da sürdürülen güçlü bir yas ritüelidir. Erzurum, Van, Kars gibi Anadolu'nun çeşitli yörelerinde kadınların elbiselerini ters giyerek kırk gün boyunca bu şekilde dolaşması, yasın bedendeki yansımasıdır. Ayrıca, yas süresince erkeklerin sakal tıraşı olmaması ve süslenmekten kaçınılması, gündelik hayatın olağan akışının kesintiye uğradığının İslami-toplumsal bir ilanıdır.

Ölen kişinin arkasından duyulan ayrılık acısı, atlar ve eşyalar üzerinden de sembolize edilmiştir. Eski Türklerdeki "atı tul (dul) bırakmak" geleneği gereği, vefat eden kişinin en sevdiği atının kuyruğu kesilir veya bağlanır, eyeri ters çevrilerek tabutun arkasından yürütülürdü. Kanuni'nin cenazesinin Belgrad'dan getirildiğini tasvir eden minyatürde "Padişahın cenazesi arabaya yerleştirilmiş üzerine sarığı konulmuştur. Atı arkasından ilerlemektedir. Bu matem işaretidir. Padişahın ve tüm atların kuyrukları bağlı başları öne eğiktir. Hepsinin sol ayağı havada atlar rahvan ilerlemektedir" (Ünlütürk, 2019: 52). Şehzade Mustafa'nın boğdurulmasının ardından tabutunun üzerine yiğitlik alameti olarak kılıcı ve beyaz kuşağının, diğer padişah cenazelerinde ise hakimiyet ve matem sembolü olarak sarıklarının konulması, yasın nesneler üzerinden ilanıdır.

Fatih Çavuş, İslam dininde heykelin yasak olmasının, Türklerin Orta Asya'daki "balbal" dikme geleneğini terk etmesine neden olduğunu; ancak ölüyü anma ihtiyacının, Osmanlı'da benzersiz bir mezar taşı (şahide) sanatının doğmasına yol açtığını belirtmektedir (2019: 16). Yazarın aktardığına göre mezar taşları, ölünün cinsiyetini, mesleğini, tarikatını ve sosyal statüsünü yansıtan adeta taşa kazınmış kimlik belgeleridir ve mezarın kıbleye yönelik kazılması İslami bir zorunlulukken, mezar taşlarının yola bakacak şekilde yerleştirilmesi, yoldan geçenlerin ölüye Fatiha ve dua okuması amacını taşır. Yine aynı esere göre Osmanlı'da yasın ve merhametin bir göstergesi olarak kaza, salgın hastalık veya doğum sırasında vefat edenlere de Allah katında sorgusuz cennete gidecekleri inancıyla mezar taşlarında şehit unvanı

verilmiştir (s. 44). Buna karşın, can alan ve toplumda korku uyandıran cellatların mezar taşlarının, halkın bedduasından korunmaları amacıyla isimsiz, kaba ve işaretsiz bırakılarak ayrı mezarlıklara defnedilmeleri sağlanmıştır (s. 11). Çavuş, zamanla Osmanlı toplumunun ölüm karşısındaki tavrında edebi bir dönüşüm de yaşandığına dikkat çeker; erken ve klasik dönem mezar taşlarında "Küllü nefsin zâikatu'l-mevt" (Her nefis ölümü tadacaktır) gibi tevekkül ve teslimiyet belirten Kuran ayetleri serlevha olarak yer alırken; son dönem Osmanlı mezar taşlarında bu mutlak İslami teslimiyetin yerini, dünyadan ayrılışın verdiği acıyı dışa vuran, felekten ve ölümden şikayet eden "Âh mine'l-mevt" veya "Âh mine'l-firak" (Ah ölüm, ah ayrılık) gibi figüratif feryatlar almıştır (ss. 33-34).

Şia kültürünün tarihsel ve sosyolojik gelişiminde ise en belirleyici unsurların başında Kerbela Matemi gelmektedir. Şia topluluklarını bir arada tutan, inançlarını diri kılan bu matem kültürü, dini bir anmanın ötesinde Arap, Fars ve Türk kültürlerinin tarihsel süreçte iç içe geçtiği çok katmanlı bir ritüeller bütünüdür. Kerbela mateminin resmileştiği Büveyhiler döneminde uygulanan ritüellerin salt Fars veya Arap kültürü kaynaklı olduğunu söylemek eksik kalır. Zira o dönemde Şiiliği benimseyen topluluklar içinde Farslar ve Araplar kadar Türkler de büyük bir yekûn tutmaktaydı. Bu yoğun demografik ve askeri temas, Şia matem ritüellerinin eski Türk yas âdetlerinden derinden etkilenmesine zemin hazırlamıştır. Bugün Azerbaycan, İran ve Irak gibi Şii nüfusun yoğun olduğu bölgelerde uygulanan Kerbela matemi ritüelleri, kökleri Şamanizme uzanan eski Türk yas gelenekleriyle birebir örtüşmektedir. Şia matem kültüründe cenaze defnedileceği yere götürülürken arkasından yürümek, yüksek sesle feryat etmek ve ağıt yakmak kültürün en yaygın öğeleridir. Yüksek acının bir göstergesi olarak yas tutarken saç baş yolmak ve vücuda fiziksel zararlar vermek hem eski Türk törenlerinde hem de Şia'nın Kerbela mateminde ortak bir özellik olarak öne çıkar. Şia kültürü ile Anadolu'daki Alevi-Bektaşi kültürü arasında köken ve yapısal farklılıklar bulunsa da 15. ve 16. yüzyıllardaki etkileşimler sonucunda Kerbela matemi Anadolu'da Muharrem orucu ve matemi olarak kendine has bir formda yaşatılmaktadır. Ancak Şia kültüründeki vücuda zarar verme ve saç-baş yolma eylemleri Alevi-Bektaşi inancında uygulanmaz (Hacıgökmen, 2013: ss. 413- 416). Bunun yerine daha farklı tinsel ritüeller geliştirilmiştir: Muharrem ayının 1'i ile 12'si arasında yas tutulur ve on ikinci günün akşamında cem yapılarak Kerbela şehitlerine

dualar edilir (Fığlalı, 1994: 332). Matem süresince süslenmek yasaktır; küpe, yüzük gibi ziynet eşyaları takılmaz ve aynaya bakılmaz. Hatta müziğin ve eğlencenin durdurulduğunu simgelemek için sazların burguları salıverilerek akortları kasten bozulur. Eski Türklerde cenazeden sonra ruhun korunması için verilen ölü aşı geleneği, bu kültürde helva pişirilmesi ve Aşure erkânı düzenlenmesi şeklinde manevi bir ritüele dönüşmüştür (İnan, 1987: 465). Bu durumda Şia kültürü ve onun en belirgin unsuru olan Kerbela matemi, Arap siyasi tarihiyle başlayan, Fars devlet gelenekleriyle resmileşen ve Orta Asya'dan kopup gelen Türklerin kadim Şamanik yas adetleriyle harmanlanan bir inanç ve kültür sentezidir.

Eski Türklerden beri, yasın sona erdirilmesi geleneksel kurallara göre yapılır. Örneğin İslam inancında abdest veya teyemmümle yas sona erdirilir. Öte yandan Budist Sarı Uygurlarda ölenin üçüncü ölüm yıl dönümünde yemek yenir, dua okunur ve beyaz yas elbisesi çıkarılıp yeni elbise giyilerek sonlandırılır (aktaran Tryjarski, 2012: 156). Türkistan Kazakları ise daha sembolik düzeyde bir nesneye odaklanır:

> *"Ölüm yıl dönümünde verilen ölü yemeğinin ardından misafirlerin dağılmasından sonra erkeklerden bir tanesi, bir yıl önce yas işareti olarak dikilmiş olan mızrağı kırmaya çalışır. Eşleri ve kızları tüm güçleriyle mızrağa sarılırlar ve adam mızrağı onların elinden kurtarmak zorunda kalır. Mızrağı ve ona sarılı flamaları yakmak için bir ateş yakılır. Son olarak evin/çadırın yeni efendisi mızrağı kıran adama yeni bir kaftan hediye eder" (Tryjarski, 2012: 156).*

Türkiye'de ölümden sonra, bir dini bayramın geçmesiyle beraber yas tutan ailenin evine gelen misafirlerin taziyelerini sunmasıyla yas sonlandırılır. Burada misafirlere tatlı ve şeker yerine sigara ve acı kahve ikram edildiği görülür. Yasın bitmesiyle beraber kıyafetle ilgili yasaklar kalkar (Örnek, 1971: 84). Van'ın Muradiye ilçesine bağlı Karahan Köyü'nde "ölünün yas tutan yakınlarını köyün ileri gelenlerinden biri evine çağırır. Yemek yenilmeden önce, kadınların ters giysileri düzeltilir, başlarındaki kara yazmalar alınır, yerine al veya ak bir yazma bağlanır. Erkeklerin sakalları tıraş edilir" Yozgat İnevi'de "yas biteceğinde, nişanlı bulunan kızların kaynata veya kaynanaları gelinlik kıza bir takım giyimle (işlik, çintiyan) birlikte açık mor, vişne rengi bir çalık (yazma) getirirler. Gelinlik, getirilenleri giyinerek yasına son verir" Siverek'te ise "ölü sahipleri gibi üç gün kara giyinen komşular ve ahbaplar üçüncü gün bunları çıkarıp, ölü evine renkli giysiler götürürler. Yası bitirmekle ilgili bir başka gelenek de hamama gitmektir. Erzincan'da komşular

ölümden birkaç hafta sonra yaslı aileyi hamama çağırır; hamamda yemek verirler. Urfa'da yas evi akrabalar tarafından hamama çağrılır, erkekler ise tıraş olmaya götürülür; Zara'da komşular yaslı ailenin kadınlarını evlerine götürüp yıkar; Merzifon'da ölünün kırkından sonra yas tutan aileyle beraber yakın komşuların çağrılıp yiyecek sunulduğu yas hamamı yapılır. Kayseri'de ölünün kırkı çıkınca yas tutan aile "acıları dökülsün" diye hamama götürülür. Niğde'de "ölünün yakın akrabaları ölü sahiplerini "yastan çıkarmak" için hamama götürürler" (Örnek, 1971: 85).

2.2.2. Yazılı ve Sözlü Kültürde Yas

Türk halkbilimi ve sözlü kültür ürünleri bağlamında yas, fiziksel bir yok oluşu imleyen ölüm olgusuyla sınırlı kalmayıp ayrılık, gurbet ve geçiş dönemlerinin yarattığı her türlü yitim duygusunu kapsayan çok boyutlu bir süreçtir. Sözlü kültürün temel dinamiklerinden olan destanlar, halk hikâyeleri, fıkralar ve masallar, toplumun yas kültürünü, bu kültürün ritüellerini ve bireylerin yitim karşısındaki psikolojik tepkilerini kolektif bilinçdışı aracılığıyla nesilden nesille aktaran önemli birer formdur. Anlatılarda ve masallarda yasın işleniş biçimi, türün poetikasına ve işlevine bağlı olarak ritüelistik, psikolojik, eylemsel ve bazen de mizahi boyutlarda farklılıklar göstererek şekillenmektedir.

Halk anlatmalarının en arkaik formlarından olan destanlarda yas, genellikle toplumsal bir katılımla ve köklü Şamanist geleneklerin (yuğ törenlerinin) izlerini taşıyan pratiklerle işlenir. Dîvânu Lügâti't-Türk'te yer alan Alp Er Tunga sagusu önemli bir örnektir:

"Alp Er Tonga öldi mü
i.si.z aju.n kaldı mu
ödlek öçin aldı mu
emdi yürek yırtılu.r" (Kâşgarlı Mahmud, 2014: 19).

Bu dörtlükte, Alp Er Tunga'nın ölümü karşısında duyulan derin sarsıntı dile getirilmekte; onun ölümüyle birlikte dünyada bir boşluk ve sahipsizlik hissinin ortaya çıktığı, kaderin insan üzerindeki yıkıcı etkisinin hissedildiği ve nihayetinde bu kaybın bireyin iç dünyasında derin bir acı ve parçalanmışlık duygusu yarattığı ifade

edilmektedir. Ölümden sonra yas tutanların yakalarını yırtmaları, sesleri çıkana kadar kurtlar gibi haykırmaları ve gözleri örtülene kadar ağlamaları, acının fiziksel bir dışavurumu ve yasın dramatik bir yansıması olarak anlatılara kazınmıştır:

> *"ulşıp eren börleyü*
> *yırtıp yaka o.rlayu*
> *sıkrıp üni yu.rlayu*
> *sıgtap kö.zi örtülü.r"* *(Kâşgarlı Mahmud, 2014: 95).*

Dede Korkut Hikâyeleri'nde de yasın eylemsel pratikleri detaylıca betimlenir; ölenin ardından "acı tırnak ak yüze çalınıp" yanakların yırtılması, atların kuyruklarının kesilmesi, eyerlerinin ters çevrilmesi ve gök/kara sarıklar vurulması yasın tipik ve kurumsallaşmış göstergeleridir. Ölüm ardından tipik bir yas sahnesi şöyle anlatılır:

> *"Beyrek'in babası kaba sarığını götürüp yere çaldı; çekti yakasını yırttı, oğul oğul deyüp böğürdü, zânlık kıldı. Ak pürçekli anası buldur buldur ağladı, gözünün yaşını döktü, acı tırnak ak yüzüne çaldı, al yanağını çekti, yırttı, kargı gibi kara saçını yoldu, ağlaya sıklaya evine geldi. Bay Büre Bey'in dünlüğü altın ban evine yas girdi. Kızı, gelini kas kas gülmez oldu; kızıl kına ak eline yakmaz oldu. Yedi kız kardaşı ak çıkardılar, kara tonlar giydiler. Vay beyim kardaş, muradına maksuduna ermeyen yalınız kardaş deyüp ağlaştılar, böğrüştüler" (Gökyay, 2006: ss 84-85).*

Yas tepkileri öncelikle bedene yöneltilmiş şiddetli bir eylemsel dışavurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Babanın kaba sarığını yere çalması, yakasını yırtıp böğürmesi; annenin acı tırnaklarıyla beyaz yüzünü yırtması, yanaklarını kanatması ve kargı gibi siyah saçlarını yolması, Türk kavimlerinin ortak ve arkaik yas öğelerinin tipik birer icrasıdır. İslamiyet öncesi Şamanist geleneklerden ve eski yuğ törenlerinden süzülerek Selçuklu ve Osmanlı dönemlerine kadar uzanan bu bedensel tahribat (saç kesme/yolma, yüz yırtma, elbiseleri parçalama), bireyin yaşadığı içsel yıkımın ve ruhsal parçalanmanın somut bir göstergesi olarak toplumsal ritüellerde kendine yer bulmuştur.

Renk simgeciliği ve kılık-kıyafet bağlamında incelendiğinde, metindeki "yedi kız kardaşı ak çıkardılar, kara tonlar giydiler" ifadesi, yasın görsel ve kamusal ilanıdır. Ölüm sonrası geride kalanların ak çıkarıp kara giyme pratiği, bireylerin normal yaşamın aydınlığından koparak yasın karanlığına geçişini imleyen bir matem kuralı olarak ele alınabilir. Ayrıca, yas elbisesi olarak siyahın ve karaların kuşanılması,

ölümün meydana getirdiği ontolojik kopuşun toplum tarafından tescil edilmesidir. Bununla birlikte, metinde yasın üçüncü semantik alanı olan sosyal yasaklar ve kaçınmalar boyutu devreye girmektedir. "Kızı, gelini kas kas gülmez oldu; kızıl kına ak eline yakmaz oldu" ifadeleri, yitim sonrası yaşamın normal ritminin ve eğlence unsurlarının kesin bir biçimde askıya alındığını gösterir. Türk kültüründe kına, genellikle düğün, evlilik, kurban veya askere uğurlama gibi geçiş dönemlerinde yaşama sevincini, adanmışlığı ve canlılığı simgeleyen olumlu bir kültürel koddur (Yardımcı, 2008: 82-83). Yitim gerçekleştiğinde gülmenin (neşenin) ve kına yakmanın (kutlama ve güzelleşmenin) terk edilmesi, yitirilen cana duyulan saygının ve depresyon evresine girmiş olan ailenin dünyaya ve yaşama karşı duyduğu derin küskünlüğün eylemsel göstergesidir. Son olarak, metnin kapanışındaki "Vay beyim kardaş, muradına maksuduna ermeyen yalınız kardaş deyüp ağlaştılar" feryadı, ölümün niceliğine dair psikolojik bir vurgu barındırır. Burada ağlanan murada erememe durumuyla betimlenen genç/zamansız ölüm trajedisidir. İnsan zihnindeki doğma-büyüme-ölme sıralamasının ihlal edilmesi, genç yaşta meydana gelen ölümlerin kabullenilmesini çok daha güçleştirmekte ve geride kalanların acısını katlayarak artırmaktadır. Genç yiğidin ölümü, yaşanmış geçmişin kaybından ziyade, onunla yaşanacağına inanılan ve inşa edilecek olan bütün umut dolu geleceğin kaybedilmesidir. Dolayısıyla bu ağıt, varoluşsal döngüsü tamamlanmadan yitip giden bir canın ardından hissedilen çaresizliğin, adaletsizlik hissinin ve ontolojik boşluğun edebî bir çığlığı olarak Türk kültür belleğine kazınmıştır. Bu ölümün ardından Beyrek'in yavuklusu Banı Çiçek ise şöyle feryat eder:

"Vay al duvağım iyesi!
Vay alnım, başım umudu!
Vay şah yiğidim, vay şahbaz yiğidim!
Doyunca yüzüne bakmadığım hânım yiğit!
Nereye gittin beni yalnız koyup, canım yiğit!
Göz açıp gördüğüm,
Gönülle sevdiğim,
Bir yastıkta baş koyduğum,
Yolunda öldüğüm, kurban olduğum!
Vay Kazan Bey'in inağı,
Vay soylu Oğuzun imrencesi Han Beyrek!" (Gökyay, 2006: 85).

Han Beyrek'in ardı sıra yakılan bu ağıt, sözlü kültürdeki yas tutma pratiklerinin ve yitim karşısında verilen tepkilerin edebî ve halkbilimsel açıdan en yetkin

dışavurumlarından biridir. Ölüm haberinin alınmasıyla başlayan bu feryat, Oğuz boyları arasında köklü bir matem belirtisi olan ağıt söyleme ve yüz parçalama ritüelinin doğrudan bir icrasıdır. Türk yas törenlerinin en karakteristik özelliklerinden biri olan ağıt, ölünün ardından ağlama ve feryat etme eylemi olarak bütün Türk kavimlerinin ortak yas öğesi şeklinde bu dizelerde somutlaşmaktadır.

İnsan hayatında varoluş serüvenine bakıldığında, yasın yaşanan yitimlere paralel olarak geliştiği ve hayatın süregelen düzenini bozan her türlü kaybın bu süreci tetiklediği bilinmektedir. Banı Çiçek'in doyunca yüzüne bakmadığım şeklindeki nitelemesi, ölümün erken ve beklenmedik bir evrede gerçekleştiğini; dolayısıyla zihinlerdeki doğma-büyüme-ölme şeklindeki evrensel kodlamayı şiddetle bozduğunu göstermektedir. Kültürel bağlamda zamansız ve yersiz olarak nitelendirilen bu tür genç ölümler, geride kalanlar için durumu kabullenmeyi zorlaştırmakta ve yitim kaynaklı yas sürecinin şiddetini artırarak bireyi derin bir kedere itmektedir.

Ağıttaki "Vay al duvağım iyesi", "Vay alnım başım umudu" ve "Bir yastıkta baş koyduğum" ifadeleri, müşterek bir geçmişin ve birlikte inşa edilecek geleceğin de kalıcı olarak yitirilmesini imlemektedir. Ölüm olayıyla birlikte ölen kişi ile geride kalanlar arasındaki somut bağ mutlak bir surette kopmaktadır. Bireyden hem beraber yaşanılan geçmişi hem de yaşanacağına inanılan umut dolu geleceği çalan ölüm, geride kalanı derin bir çaresizlik ve keder içine sürükler. Nitekim Emmanuel Levinas'ın da belirttiği üzere, "Ölüm, birinin ölümüdür ve birinin olmuş olduğu şey ölen tarafından değil hayatta kalan tarafından taşınır" (2011: 71). Banu Çiçek, "Nereye gittin beni yalnız koyup" diyerek bu ağır yükün altında ezildiğini ve dünyada yalıtıldığını haykırmaktadır.

Ağıt metninde öne çıkan bir diğer önemli boyut ise, yasın bireysel bir trajediden çıkıp toplumsal ve kolektif bir yitime dönüşmesidir. Metnin sonundaki "Vay Kazan Bey'in inağı, Vay soylu Oğuzun imrencesi" ifadeleri, Han Beyrek'in sıradan bir birey olmadığını, Oğuz toplumu ve hiyerarşisi için (Kazan Bey'in en yakını/güvendiği ve tüm Oğuz'un gıpta ettiği bir kahraman olarak) yeri doldurulamaz bir kamusal değer olduğunu göstermektedir. Eski Türk destan geleneğine dayanan bu yas söyleminde, yiğitlerin ardından duyulan üzüntü, ağlayışlar ve dostluklar açıkça dile getirilerek kolektif bir yas kültürü icra edilmektedir.

Manas Destanı'nda ise yas sahnesi "Han Köketay vasiyetini tamamladıktan sonra öldü. Orman gibi kalabalık Kırgız, Nogay halkı yas tutup meyve ağaçlarının dallarını kopardılar, bağıra bağıra ağlaştılar. Köketay'ın vasiyeti yerine getirildi; ölüsünü kımızla yıkadılar, etlerini keskin kılıçla sıyırdılar..." (İnan, 1992: 50) diye tasvir edilir. Kahramanın ölümünden sonra vasiyeti üzerine yas tutulması, ağaçların dallarının koparılıp siyah elbiseler giyilmesi ve kalabalık ordunun gözyaşı dökmesi, destan geleneğindeki yas olgusunun kolektif hüviyetini göstermektedir. Meyve ağaçlarının dallarını koparılması, yas tutmanın doğa ve çevre ile bütünleşik yapısını sembolize etmektedir. İnsan hayatında yitimin yarattığı sarsıntı, yaşamı ve verimliliği simgeleyen doğa unsurlarının tahrip edilmesiyle de dışa vurulmaktadır. Meyve ağacının dallarının kırılması, ölümün getirdiği yıkımın, eksikliğin ve çaresizliğin doğa üzerinden eylemsel bir biçimde somutlaştırılmasıdır. Köketay'ın ölüsü üzerinde gerçekleştirilen kımızla yıkama ve etlerinin keskin kılıçla sıyrılması gibi arkaik pratikler ise, ölüm etrafında kümelenen inanç ve işlemlerin öte dünya tasavvuruyla doğrudan ilişkisini ortaya koymaktadır. Folklorik bağlamda ölüm ritüelleri, ölenin öte dünyaya gidişini kolaylaştırmak ve onun geride bıraktıklarının gözünde öte dünyada saygın, mutlu bir kişi olmasını sağlamak amacına yöneliktir. Göçebe kültürün kutsal ve millî içeceği sayılan kımız ile bedenin yıkanması, ölünün maddi ve manevi kirlerden arındırılarak ebedî yolculuğa hazırlanması işlevini taşıdığı söylenebilir. Etlerin kemiklerden sıyrılması eylemi ise, eski inanç sistemlerine dayanan beden işleme, bedeni çürümeye karşı koruma yahut iskeleti kutsal sayarak ayrıştırma gibi köklü bir defin hazırlığı ritüelinin yansımasıdır. Tüm bu işlemlerin bizzat vasiyetin yerine getirilmesi emriyle yapılması, geride kalanların ölene karşı duyduğu mutlak sadakatin ve dinî-sosyal yükümlülüğün bir göstergesidir.

Halk hikâyelerinde yas, ölümün yanı sıra ayrılık ve gurbet gibi temalar etrafında da şekillenir ve genellikle ağıt formundaki manzum parçalarla dışa vurulur. Kahramanın sevdiğine kavuşamayacağını anladığında memleketini terk ederek gurbet yollarına düşmesi, yas tutmanın eylemsel bir başka biçimi olarak değerlendirilmektedir. Arzu ile Kamber gibi sonu trajediyle biten hikâyelerde, kahramanların ölümlerinin ardından geride kalanların feryat ederek ağıtlar söylemesi, halk hikâyelerinde yasın hem lirik hem de dramatik bir formda işlendiğini gösterir.

"Kamberim gördüm düşümde
Güller açmış başında
Baykuşlar hece taşında
Ölünce bekleyim mi?
Süzüldü gözüm kaşım
Ezildi bağrım başım.
Ahrete giden eşim,
Seni ben bekleyim mi?
Cazu karı var burada.
Beni buldu burada
Ya nice olur benim halim
sen ahrette, ben burada" (Şimşek, 1993: 34).

Ağıtta yer alan imgeler, yasın sembolik dışavurumu açısından oldukça güçlü bir altyapıya sahiptir. "Baykuşlar hece taşında" dizesi, Türk inanç ve kültür sistemindeki en arkaik ölüm göstergelerinden birini barındırır. Uğursuzluğun, yalnızlığın ve ölümün habercisi olarak kabul edilen baykuşun hece taşı (mezar taşı) üzerinde öten imgesi, Kamber'in ölümünün mekânsal olarak tescillenmesinin yanı sıra, Arzu'nun kendi iç dünyasında yaşadığı onulmaz yıkımın bir izdüşümüdür. Bununla birlikte "Güller açmış başında" nitelemesi, klasik ve halk edebiyatında ömrün kısalığını ve hayatın geçiciliğini imler. Gül bahar gibi ömrün kısalığıyla hayatın geçiciliğini de ifade etmektedir. "Ben yârime gül demem / Gülün ömrü az olur" mısraları bu anlayışın halk şiirine yansımış şeklidir (Kurnaz, 1996: 220). Bu bağlamda gül metaforu burada, ölümün zamansızlığına ve genç bedenin toprağa karışmasına yönelik simgesel bir feryattır.

"Ahrete giden eşim, / Seni ben bekleyim mi?" ve "Ya nice olur benim halim / sen ahrette, ben burada" dizeleri, ölüm olgusuyla birlikte eşler arasındaki maddi ve manevi bağın mutlak bir surette kopuşunu, geride kalanın çaresizliğini temsil eder. Birey için ahret ve bu dünya şeklinde ikiye bölünen uzam, aşılması imkânsız bir sınır yaratmıştır. Sevgiliyle paylaşılan geçmişin ve umut edilen geleceğin yitirilmesi, Arzu'yu yalnızlığa ve derin bir hiçliğe sürüklemiştir. "Ya nice olur benim halim" sorusu, hayatta kalanın, ölenin yokluğunda kendi varoluşunu nasıl sürdüreceğine dair yaşadığı anlam krizinin lirik bir çığlığıdır. Ölüm, geride kalanın da dünyasını parçalamış; Arzu'yu, Cazu karı gibi kötülük temsilleriyle dolu, anlamını yitirmiş bu yalan dünyada yalnızlığa mahkûm etmiştir.

Mizahi halk anlatıları olan fıkralarda ise yas zaman zaman ironik ve didaktik bir dille kurgulanır. Gerçek hayattan bir hisse almaya çalışan ve içinde nükte, mizah,

tenkit ve hiciv bulunduran fıkralarda ölüm ve yas teması daha az bulunur (Çelik, 2000: 51). Nasrettin Hoca fıkralarında yas rengi olan siyahın kullanılması üzerinden ölüme ve yasa dair mizahi algı yaratılır. Örneğin Hoca'nın siyah bez parçalarını piliçlerin boğazlarına bağlayarak anaları ölen piliçler için yas tuttuğunu söylemesi veya "Oğlumun babası öldü, onun yasını tutuyorum!" (Tokmakçıoğlu, 2004: 183) diyerek kendi yası için karalar giymesi, yas ritüellerinin halk mizahında altüst edilerek işlenişine özgün örnektir.

Masallarda yas motifi hem insanların hem de hayvanların deneyimlediği, belirli kuralları, renkleri ve süreleri olan bir olgu olarak karşımıza çıkar. "Gülü Koparan Dev" veya "Padişah Kızı" gibi masallarda insan kahramanlar, kaybettikleri nişanlıları veya yakınları için genellikle kırk gün gibi sembolik, kurallı sürelerle yas tutarlar (Çelik, 2000: 106). Masallarda yasın görsel bir dışavurumu olarak renklerin kullanımına da sıkça rastlanır; toplumun genel yas pratiklerine paralel olarak masal kahramanları da kayıplarının ardından siyah, beyaz veya mavi renkli giysiler giyerek yaslarını dış dünyaya ilan ederler. Ayrıca masalların fantastik ve animistik evreninde yas sadece insanlara özgü hiyerarşik bir duygu değildir; hayvanların da birbirlerinin ardından yas tuttuğu, feryat ettiği motifler mevcuttur. Örneğin, piresini kaybeden bir bitin ağlaması, sineğin sızlaması veya karganın yaprak dökerek yas tutması (Çelik, 2000: ss. 107- 108) yitim duygusunun ve yas pratiğinin masal evrenindeki olağanüstü işlenişini kanıtlar.

Sonuç itibarıyla, sözlü kültürün hafızasını oluşturan anlatılarda ve masallarda yas; bireyin veya toplumun yitim karşısında verdiği psikolojik tepkilerin (inkâr, öfke, depresyon, kabullenme vb.) kültürel ritüellerle (kıyafet değiştirme, bedenine zarar verme, doğayı sürece dahil etme, gurbete çıkma) harmanlanarak somutlaştırıldığı köklü bir olgudur. Bu anlatılar, Türk toplumunun geçmişten günümüze taşıdığı inanç sistemlerini, sosyolojik yapılarını ve mutlak son veya ayrılıklar karşısındaki varoluşsal çırpınışlarını didaktik ve lirik bir anlatı belleği olarak günümüze taşımaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMAN İNCELEMELERİ

3.1. MASUMİYET MÜZESİ'NDE YAS, BELLEK VE NESNE İLİŞKİSİ

Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi romanı modern edebiyatta nesnelerin, mekânın ve zamanın insan üzerindeki kurucu etkisini inceleyen bir bellek anıtına benzemektedir. Eser, Kemal Basmacı adlı bir karakterin Füsun'a duyduğu saplantılı aşkı ve bu aşkın kaybıyla başa çıkma sürecini bir İstanbul panoraması içinde kurgular. Romanın başkahramanı Kemal'in Füsun'u kaybetmesiyle başlayan sarsıcı yas süreci, nesneler, zaman kurgusu ve mekân kullanımıyla psikolojik ve kültürel bir bağlamda anlatılır. Romanda yas, bireysel bir duygu olmaktan çıkarak melankolik bir içe atım ritüeli, eşyaların tesellisiyle inşa edilen bir mekân ve sonunda travmatik belleğin anlatısal belleğe dönüşmesine olanak tanıyan bir kültürel bellek yapısına dönüşür.

Yas, kaybedilen bir nesne veya kişiye verilen duygusal bir tepki olmanın yanında, özne ile toplumsal yapı arasındaki karmaşık anlam ilişkilerini yansıtan, öznenin kimliğini ve zaman algısını yeniden şekillendiren çok katmanlı bir süreçtir. Kemal'in Füsun'un yokluğu karşısında geliştirdiği davranışlar ilk etapta, Freudyen anlamda normal bir yas çalışmasından ziyade, bir melankoli tablosuyla benzerlik gösterir. Kemal'in Füsun'un Merhamet Apartmanı'na gelmemesi üzerine hissettiği acı, tam da bu işlenememiş kaybın bedenselleşmesidir. Kemal, acısını midesinin sol tarafında başlayan, göğsüne ve tüm gövdesine yayılan, asidik ve yakıcı bir sancı olarak tarif eder (Pamuk, 2026: 142). Bu durum, kayıp deneyimin sembolleşemediği, dile dökülemediği ve bedende somatik duyumlar aracılığıyla tekrar tekrar yaşandığı bir kilitlenme durumudur. Bu bağlamda, Kemal'in Füsun'un yokluğunu nasıl bir içsel mekân haline getirdiği, nesnelerle kurduğu duyusal temasın bozulmuş bedensel bütünlüğünü nasıl onarmaya çalıştığı ve travmatik donukluktan anlatısal bir sürekliliğe nasıl geçtiği, yasın romandaki işleyişini gösterecektir.

Kemal'in nesnelerle kurduğu ilişki, ontolojik bir tutunma çabasıdır. Füsun'a ait eşyaları (tuzluklar, tokalar, kahve fincanları ve sigara izmaritleri gibi) saplantılı bir şekilde biriktirmesi, mahzen-mezar kavramıyla açıklanabilir. Abraham ve Torok'a göre, özne kaybı inkâr etmek için içe alım mekanizmasını kullanır ve benliğinin içinde

gizli bir bölme, bir mahzen inşa ederek kaybedilen nesneyi oraya canlı bir şekilde gömer (Abraham ve Torok, 1995: 130). Kemal için önce Merhamet Apartmanı, daha sonra ise Çukurcuma'daki ev, Füsun'un hatırasının canlı tutulduğu, dış dünyadan yalıtılmış birer mahzen mezar olarak ele alınabilir. Kemal'in Füsun'un kaybına verdiği tepki, nesneyi sırlar ve sessizliklerle dolu bir mahzen mezar içinde dondurma girişimidir. Nesneler bilincin onlara yönelimi sayesinde anlam kazandığından, Kemal için etrafındaki her nesne, Füsun'un bilincini, hatırasını ve varlığını barındıran yönelimsel bir merkezdir. Kaybı dilde sembolize edemeyen özne, kaybı inkâr ederek benliğinin içinde gizli bir bölme inşa eder ve kaybedilen nesneyi oraya gömer. İçe yansıtma, egonun dışsal bir kaybı ruhsal olarak sindirmesi ve bu kayıptan yeni bir anlam üretmesidir. Ancak Kemal Füsun'un kaybını (önce evlenerek, sonra ölerek gerçekleşen iki aşamalı kayıp) ruhsal olarak asimile edemez. Bu noktada devreye giren içe alım, nesneyi olduğu gibi, değişmeden ve sanki hâlâ yaşıyormuş gibi benliğin derinliklerinde saklamaya yönelik fantezik bir işlemdir. Merhamet Apartmanı'ndaki dairenin Füsun'a ait nesnelerle doldurulması, bu içe alımın fiziksel tezahürüdür. Mahzen kavramı, öznenin benliğinde sakladığı, adlandırılamayan ve paylaşılamayan bir sır etrafında örülen sessizlik alanını ifade eder. Kemal için Füsun, kelimelerle ifade edilemeyen, sadece nesnelerin sessiz tanıklığıyla korunabilen "mahzen" nesnelerinin kaynağı olan bir kayıptır. Apartman, dış dünyadan yalıtılmış, zamanın durduğu ve sadece Füsun'un ruhunun hüküm sürdüğü bir ruhsal kript haline getirilir. Mahzende saklanan şey, dondurulmuş bir arzudur. Kemal, Füsun'u ölü olarak kabul etmek yerine, onu nesnelerin içine hapsederek bir tür yaşayan ölü haline getirir. Kemal'in topladığı 4213 sigara izmariti, her biri belirli bir ana, bir bakışa veya bir söze karşılık gelen şifreli nesnelerdir. Bu izmaritler apartmanda saklanarak aslında Füsun'un hayatiyetini o izmaritlerin formunda muhafaza etmektedir. Füsun'un dudaklarına değen, onun ruh hâlini yansıtan biçimlerde söndürülmüş binlerce sigara izmariti anın parçalarını taşıyan eşyalardır. Kemal, Füsun'un ölümünden ve yokluğundan kaçmak için zamanın akışını durdurur ve onunla yaşanan mutlu ve bölünemez anları eşyalar aracılığıyla dondurur ve biriktirir. Eşyalar, zamanın yıkıcı akışına karşı direnen, geçmişteki mutlu anları şimdiki zamana taşıyan birer cankurtaran işlevi görür.

Kemal'in dünyasında nesneler sadece şey değildir; onlar bizzat olay örgüsünü yöneten ve karakterleşen varlıklardır. Gösterilen sadece nesneler değil, bir hikâyenin

nesneler aracılığıyla nasıl inşa edildiğidir (Uçar, 2012: 177). Nesneler nesne-karakter işlevi görürler. Bir sigara izmariti veya bir küpe, Füsun'un ruhunu taşıyan, Kemal ile konuşan ve ona acı veren veya teselli sunan canlı bir varlık gibidir. Kemal bu nesnelere öyle yoğun bir psişik enerji yükler ki nesneler birer fetiş nesnesi olmanın ötesine geçerek romanda kendi başlarına bir varoluş kazanırlar. Buna karşılık, Füsun karakteri Kemal'in gözünde giderek karakter-nesneye dönüşür. Kemal, Füsun'un gerçek kişiliğinden, arzularından ve iradesinden ziyade, onun temsili olan nesnelere âşık olur. Füsun, müzedeki vitrinlerin arkasında sergilenen, Kemal'in dilediği gibi kurguladığı ve sessizleştirdiği bir baş-nesnedir. Füsun'un eşyaları, Kemal için dış dünyanın sert gerçekliği ile kendi iç dünyasının fantezileri arasında güvenli bir köprü kuran oyuncaklar gibidir.

Kemal'in bir yağlıboya fırçasını veya 30 santimlik bir cetveli ağzına sokması o nesnenin temsil ettiği Füsun'u tam anlamıyla benliğine dahil etme, yani onu yutma arzusunun fiziksel dışavurumudur:

> *"Bana onu hatırlatan, onun hayatından acıyla edinilmiş bir eşya. Cetvelin 30 cm'yi gösterir ucunu yavaşça ağzımın içine soktum; acımsı bir tadı vardı ama orada uzun uzun tuttum. Cetveli kullandığı saatleri hatırlamak için, orada onunla oynayarak yatakta iki saat yatmışım. Bu o kadar iyi geldi ki, sanki Füsunu görmüşüm gibi mutlu hissettim kendimi" (Pamuk, 2026: 156).*

Bu edim, bir yamyamlık metaforuyla işler. Özne, sevilen nesneyi kaybettiğinde onu fiziksel olarak yiyerek veya nesneler yoluyla bu eylemi simgeleyerek onun yokluğunu imkânsız kılar. Füsun'un geometri çalışırken kullandığı cetveli alıp ağzına sokması ve orada uzun süre tutarak acısını hafifletmeye çalışması, nesneyi bedensel olarak içselleştirme ve oral yolla telafi etme çabasıdır. Bu durum, yas sürecindeki eylemlerin öznenin dünya ile kurduğu ontolojik bağları yeniden dokuduğu bir anlam inşası süreci olduğunu gösterir. Kemal'in Füsun'un kaybı karşısında verdiği tepki, varlığın içine yerleşen boşluğu nesnelerin gücüyle doldurma çabasıdır. Gündelik hayatın sıradan nesneleri, kayıp ve yas prizmasından geçerek aşkın, hafızanın ve zamanın taşıyıcısı olan kutsal emanetlere dönüşür. Romanın sonunda Kemal'in Füsun'un fotoğrafını öperek "Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım" (Pamuk, 2026: 495) demesi, yas süreciyle kaybedilenin ebedileştirildiği, travmanın anlatısal ve mekânsal bir belleğe dönüştürüldüğünü gösterir. Bu bağlamda müze, insan bilincinin

kayıp karşısında zamanı mekânlaştırarak hayatta kalma ve dünyayı yeniden sevme iradesinin anıtıdır.

Füsun'un trajik trafik kazasında ölümü, Kemal'in yas sürecini yeni bir evreye taşır. Başlangıçta eşyaları yalnızca kendi acısını dindirmek için utançla biriktiren Kemal, Paris ve diğer dünya şehirlerindeki müzeleri gezdikçe utangaç bir toplayıcıdan mağrur bir koleksiyoncuya dönüşür. Bu dönüşüm, bir yönüyle Hans Loewald ve Kathleen Woodward'ın yas teorilerinde bahsettikleri hayaletleri atalara dönüştürme ve ölülerle yaşama pratiğidir. Woodward, yasın ölülerle ilişkiyi bitirmek yerine dönüştürmek olduğunu savunur. Ölülerle yaşama yaklaşımı ölen kişiyle kurulan ilişkinin niteliğinin dönüşümüdür. Loewald ise bilinçdışında musallat olan hayaletlerin (işlenmemiş yasların) tanınma ve diyalog yoluyla bize rehberlik eden atalara dönüştürülmesi gerektiğini belirtir. Başarılı bir yas, musallat olan hayaletleri tarihselliğe yerleştirilmiş atalara dönüştürmeyi amaçlar.

Romanın büyük bir bölümünde Füsun Kemal için musallat olan bir hayalettir. Füsun'un fiziksel yokluğu, Kemal'in şimdisini felç eden bir "hortlaklık" halidir. Kemal İstanbul'un her sokağında, her vitrin yansımasında ve her kadın siluetinde Füsun'u gördüğünü sanır; ancak bu görüntüler sadece saniyeler süren illüzyonlardır:

> *"İlk karşılaşma anının gerçek bir teselli hissi veren bir iki saniyesi dışında, bu hayaletlerin Füsun değil, mutsuz ruhumun çeşitli kurguları olduğunu aklımın bir yanıyla hep fark ediyordum. Ama onu karşımda görüvermek içimde öyle tatlı bir duygu uyandırırdı ki, onun hayaletiyle karşılaşacağım kalabalık yerlere gitmeyi alışkanlık edinmiştim; bu yerleri, sanki kafamın içindeki bir İstanbul haritasına da işaretlemiştim. Füsun sandığım gölgelerin daha çok görüldüğü yerlere gitmek geliyordu hep içimden. Şehir benim için onu hatırlatan bir işaretler âlemi olup çıkmıştı" (Pamuk, 2026: 159).*

Bu hayaletler, işlenmemiş, sembolik düzene aktarılamamış ve Kemal'in hayatını geçmişe hapseden travmatik tortulardır. Bu evrede Kemal, kendi iradesini kaybetmiş, Füsun'un hayaleti tarafından yönetilen pasif bir özne konumundadır. Woodward'ın belirttiği gibi, bu tür bir yas süreci, özneyi dış dünyadan koparak onu ölüyle simbiyotik bir birliğe sürükler.

Kemal'in bilinci, Füsun'un yokluğuyla yaralanmıştır. Bilincin yönelimsel yayı dış dünyadaki rastgele nesneleri (yoldan geçen diğer kadınları) zorla Füsun'un birer noemasına dönüştürmeye başlar. Kemal, İstanbul sokaklarında dolaşırken vapurlardan

inen, sinema merdivenlerini çıkan veya vitrinlere bakan kadınları bir anlığına Füsun sanması, bilincin dış dünyadan gelen duyusal verileri, kendi içsel beklentisi ve arzusu doğrultusunda yanlış anlamlandırmasıdır. Husserl'in appresentation (dolaylı sunum) kavramı bağlamında, Kemal, gördüğü sarı saçlı veya ince gövdeli yabancı bir kadının sırtından (görünen yüzey), onun yüzünün Füsun'a ait olduğunu (görünmeyen yüzey) varsayar. Bu seraplar, yasın şiddetiyle bilincin gerçekliği askıya alarak kendi arzusunu dış dünyaya projekte etmesidir. Kemal bu durumu, "Şehir benim için onu hatırlatan bir işaretler âlemi olup çıkmıştı" (Pamuk, 2026: 159) diyerek ifade eder. Yas, şehri nesnel bir geometri olmaktan çıkarıp her sokağın ve her insanın kaybedilen nesnenin bir izini, bir hayaletini barındırdığı yönelimsel bir yanılsama haritasına dönüştürür.

Müze, Füsun'un hatırasının bir düzene oturtulduğu, hikâyeleştirildiği ve böylece Kemal'in hayatını yöneten bir acıdan, Kemal'in "küratörlüğünü" yaptığı ve bir tarihe dönüştüğü yerdir. Jacques Derrida'nın arşiv iktidarı kavramı, Kemal'in müze kurma ve anlatı oluşturma sürecindeki otoritesini sorgulamamıza da olanak tanır. Arşiv bellek olması yönüyle bir iktidardır (Derrida, 1995: 3). Neyin hatırlanacağına ve neyin unutulacağına karar veren ve bu süreci seçme, dışlama yetkisini elinde bulundurarak gerçekleştiren bir erk alanıdır. Kemal, müzenin hem anlatıcısı hem küratörü hem de sahibi olarak Füsun'un hayatına dair tek geçerli ve resmi anlatıyı kurar. Füsun, kendi hikâyesini kendi sesiyle anlatamaz; o sadece Kemal'in seçtiği izmarit, 12 kışlık elbise veya bir çift küpe üzerinden konuşturulur. Restoratif nostalji, geçmişin yeniden inşasına ve öze dönüşe odaklanır (Boym, 2001: 21). Kemal'in nostaljisi, Svetlana Boym'un ifadesiyle restoratiftir; geçmişi olduğu gibi hatırlamak yerine, onu kendi arzusuna göre onarmaya ve Füsun'u kendi kurguladığı masumiyet kalıbına sokmaya çalışır. Bu anlamda müze, geçmişi donduran ve Füsun'un öznelliğini yok eden bir temsil iktidarı mekânıdır. Kemal müzesiyle birlikte kendi hafızasını kamusal bir hakikat olarak dayatır.

Müze inşası, Hegelci diyalektikteki kaldırarak koruma/aşma mekanizmasıdır. Fiziksel kayıp, eşyaların sanatsal ve mekânsal bir düzenlemeyle anıtlaştırılması yoluyla idealleştirilir ve simgesel bir kuruluşa dönüşür. Kemal bu durumu, "Gerçek müzeler, Zaman'ın Mekân'a dönüştüğü yerlerdir" (Pamuk, 2026: 476) diyerek açıklar. Bu bakımdan Masumiyet Müzesi fiziksel kaybı anıtlaştırmakla onu estetikleştirerek aşma ve koruma girişimidir. Kemal, Füsun'un eşyalarını vitrinlere yerleştirerek onlara

bir hava katar ve onları kişisel acısının karanlığından çıkarıp kamusal bir saygı nesnesine dönüştürür. Bu süreçte nesneler travmatik birer tetikleyici olmaktan çıkıp Kemal'in hayatına anlam katan yol gösterici anılar haline gelir. Müzenin sonunda Kemal'in "Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum" diyerek tüm bu süreci bir mutluluk anlatısı içinde sabitleyebilmesi, hayaletin ataya dönüşümünün tamamlandığını gösterir.

Yasın en belirgin fenomenolojik tezahürlerinden biri, öznenin zaman deneyiminde yarattığı kırılmadır. Husserl'in içsel zaman bilincine göre şimdiki an, geçmişi elde tutan ve geleceğe yönelik beklentiyi içeren bir akıştır (Schütz, 2018: 81). Ancak yas yaşanan zamanı yavaşlatır, düğümler ve akışını bozar. Kemal'in Merhamet Apartmanı'nda Füsun'u beklerken yaşadığı zaman deneyimi, bunun bir örneğidir. Hissedilen şey zamanın durduğu ve her şeyin sonsuza kadar aynı kalacağı duygusudur. Duvar saatinin zamanı göstermekten ziyade, hiçbir şeyin değişmediğini hissettiren süreğen tıkırtısı ve her akşam haberlerden önce saatlerin ayarlanması ritüeli, dışarıdaki yıkıcı zamana (tarihe, siyasete, ölüme) karşı içerideki zaman dışı güvenli alanı inşa etme çabasıdır. Kemal saatlerin tıkırtısı eşliğinde saniyeler ve dakikalarla oynar, acısını hafifletmek için zamanı beşer dakikalık destelere böler. Gündelik hayatın akan zamanı ile kaybın hiç yaşanmamış gibi taze kaldığı travmatik zaman birbirine paralel olarak işlemeye başlar:

> *"Beşer dakikalık destelerin dördüncüsünün ve beşincisinin de geçtiğini de kabul etmek için umutsuzlukla biraz direndikten sonra, mantığım en sonunda Füsun'un o günde gelmeyeceğini kabul etmek zorunda kalır, o zaman içimdeki acı bir anda öyle artardı ki, dayanabilmek için kendimi bir hasta gibi yatağa atardım" (Pamuk, 2026: 141).*

Romanın zaman deneyimlerinden biri, geçmişin dondurulmasından ziyade, geleceğe yönelik beklentinin hüsrana uğramasıyla ortaya çıkan bekleme acısıdır. Husserl'in içsel zaman bilincinde "şimdi", geleceğe doğru sürekli bir uzanma, bir beklenti ufkudur (Schütz, 2018: 81). Kemal'in Merhamet Apartmanı'nda Füsun'u beklediği saatler, bu beklenti ufkunun sürekli olarak yıkıma uğradığı ıstıraplı bir zaman deneyimidir. Zamanın bu şekilde parçalara bölünmesi, aslında öznenin akan zamanın şiddetine karşı geliştirdiği bir savunma mekanizmasıdır. Her bir beş dakikalık deste, Kemal'in Füsun'un kapıdan gireceğine dair kurduğu bir protensiyon (gelecek

beklentisi) eylemidir. Ancak her beş dakikanın sonunda kapının çalınmaması bu beklentinin boşa çıkması anlamına gelir. Karakter, "ilk beş dakikanın geçtiğini inkâr etmek artık imkânsız olunca, yani geç kalma gerçek olunca" acının çivi gibi içine battığını belirtir. Yas sürecinde bekleme, öznenin bilincinin sürekli olarak kaybedilen nesneyi gelecekte var etmeye çalıştığı, ancak gerçekliğin (nesnenin yokluğunun) bu var etme çabasını sürekli olarak yıktığı aktif ve tahrip edici bir fenomenolojik kilitlenmedir.

Sekiz yıl boyunca Çukurcuma'daki eve, Keskinlerin sofrasına yapılan 1593 ziyaret, zamanın düz çizgisel akışına karşı bir direniştir. Masumiyet Müzesi'nde zaman kavramı, Aristoteles'in felsefesi üzerinden tartışılan bir leitmotivdir. Eserde anlar ve zaman arasındaki ayrım hayatın getirdiği trajediyi aşmak için kullanılır. İnsan deneyimine göre hayat, çoğu insan için bir noktadan başlayıp diğerine giden, durdurulamaz ve geri dönülemez düz bir çizgidir. Bu çizgisel zaman anlayışı, kaçınılmaz olarak kayba, yaşlanmaya ve ölüme götürür. Romanda Aristoteles'in Zaman'ı bu çizgiyi oluşturan bölünemez anların bir toplamı olarak aktarılır. Aristoteles Fizik adlı eserinde, "şimdikian" dediği tek tek anlar ile onları birleştiren çizgi olan "Zaman" arasında ayrım yapar: ayıran bir şey olduğundan ötürü "an" hep değişik bir şey, yine bağlayan bir şey olduğundan ötürü de hep aynı, bu tıpkı geometrik çizgilerde olduğu gibi "şimdiki an" da böyle hem olanak halinde zamanı bölüyor hem de her iki yanın sınırı ve birliği (Aristoteles, 2019: 207). Zaman, akıp gitmeyi, değişimi ve nihayetinde ölümü hatırlattığı için acı vericidir. Oysa şimdi (an) bölünemezdir ve eğer dondurulabilirse, sonsuz bir mutluluk nesnesi yaratır. İşte biriktirilen her eşya bu "an"larının maddileşmiş halidir. Örneğin Kemal, sigara izmaritlerinin her birinin Füsun'un o anki ruh hâlinin, öfkesinin, neşesinin veya hüznünün dışavurumu olduğunu betimler:

> *"Merhamet Apartmanı'na götürdüğüm ezik sigara izmaritlerini daha sonra tek tek elime alınca, geçmişle kalmış bazı "an"ları hatırlardım. Sigaralar aslında biriktirdiğim bütün eşyaların Aristo'nun anlarına tek tek denk düştüğünü açıklıkla kavramamı sağlamıştı" (Pamuk, 2026: 374).*

Başkahraman bu anlara ancak bu nesneler üzerinden erişebilir ve avuntu bulur. Bu durumda biriktirilen bu nesneler, geçmişin ve kaybın yasının pasif birer kalıntısı değil, Lear'ın yas tanımıyla "aktif ve ıstıraplı bir şekilde kalacak olan şeyi kayba

dönüştüren insani bir anlamlandırma süreci"nin (Lear, 2026: 28-29) taşıyıcılarıdır. Kemal, eşyaları çalarak aslında Füsun'un "an"larını toplar; onları eline alıp yüzüne sürdüğünde, içlerinde birikmiş hatıraların ruhuna yayıldığını ve ona teselli verdiğini hisseder. Bu pratik, nesnenin bir ikame aracı olmanın yanında, kayıpla birlikte yaşamanın, onu bedensel ve mekânsal olarak sürekli şimdide tutmanın yegâne yolu haline gelir.

Çukurcuma'daki evin müzeye dönüştürülmesiyle zaman, müzenin vitrinlerinde yan yana dizilen eşyalarla durdurulur ve eşzamanlı, bütüncül bir mekâna tahvil edilir. Ziyaretçi müzedeki tüm eşyaları aynı anda görebildiği için zaman duygusunu unutur; bu, hayatın akışına ve ölüme karşı en büyük tesellidir. Müze binasının girişindeki zaman spirali, bölünemez anları birleştiren çizgiyi simgeler. Kemal, Füsun'un bir bardağı tuttuğu, bir sigarayı söndürdüğü veya bir elbiseyi giydiği o tekil anları çizgiden koparıp vitrinlere hapseder. Müze ziyaretçisi bu anlar arasında dolaşırken kronolojik bir akıştan ziyade dondurulmuş bir şimdiki zamanın içinde gezinir. Kemal geçmişi bir anlar galerisi olarak yeniden kurarak zamanın geri döndürülemezliğini ve kaybı özümser.

Pierre Janet, bellek üzerine yaptığı öncü çalışmalarda travmatik bellek ile anlatısal bellek arasında ontolojik bir ayrım yapar. Travmatik bellek, kelimelere dökülemeyen, zamanın dışına düşmüş, bedensel duyumlar, imgeler ve davranışsal tekrarlar halinde yaşayan bir yapıdır. Anlatısal bellek ise deneyimin dil aracılığıyla bir hikâyeye dönüştürülmesi, sosyal bir bağlama oturtulması ve öznenin zihinsel şemalarına entegre edilmesidir (van der Kolk vd., 1996: 436). Kemal'in Füsunların evine gitmesi ve Keskinlerin sofrasında geçirdiği sekiz yıl travmatik bir bellek alanıdır. Bu sekiz yıl boyunca, televizyonun karşısında oturur, Füsun'un her hareketini, her esnemesini, sigarasını söndürüşünü hipnotik bir dikkatle izler ve nesneler çalar. Bu süreçte bir anlatı yoktur; sadece duyumların sonsuz tekrarı vardır. Kemal, o akşamları birlikte oturmak olarak tanımlar; bu, aslında hiçbir şeyin olmadığı, zamanın akmadığı, sadece travmatik arzunun dondurulduğu bir dilsizlik halidir. Sigara izmaritleri bu travmatik belleğin sayısal ve fiziksel kanıtıdır. Her bir izmarit, o anın içinde hapsolmuş bir duygunun kelimesiz kaydıdır. Kemal, bu izmaritleri toplarken bir hikâye anlatmaz, sadece o anın bedensel yoğunluğunu maddileştirir. Janet'in belirttiği gibi, travmatik

bellek sahibi olmayan bir bellektir; Kemal bu evrede kendi hayatının anlatıcısı değil, Füsun'un varlığının bir kayıt cihazı gibidir.

Travmatik belleğin anlatısal belleğe dönüştürülmesi, deneyimin bir hikâye olarak başkalarına anlatılabilir hale gelmesiyle mümkünse bu da ancak Simgesel Düzenin devreye girmesini gerektirir. Julia Kristeva'ya göre, kaybedilen nesnenin yerini alacak sembolik ikameler (kelimeler) bulunmadıkça yas tutulamaz; konuşan bir varlık olabilmek için "Şey"den vazgeçip "Söz"e geçmek gerekir (Kristeva, 2009: 56). Kemal, kendi sesinin yetersiz kaldığını fark edip eşyaların birleştirdiği hikâyeyi romanda kendi adıyla bulunan Orhan Pamuk'tan kendi hikâyesini bir romana dönüştürmesini ister. Kemal'in hikâyesini Orhan Pamuk karakterine anlatması ve bu anlatıyı müze vitrinleriyle (83 bölüm, 83 vitrin) somutlaştırması, bu dönüşümün ta kendisidir. Böylece travmanın sessizliğinden çıkılıp kaybın toplumsal ve anlatısal bir hafızaya aktarılması sağlanır. Müze, travmatik anları bir çizgi üzerine dizer; onları bir anların birleşimine dönüştürür. Böylece, müzedeki her nesneye bir hikâye, bir tarih ve bir anlam atayarak onları travmanın dilsizliğinden anlatının konuşkanlığına taşır. Müze, Kemal'in öğrenilmiş çaresizlikten kurtularak kendi hayatı üzerinde etkili eylem gerçekleştirme biçimidir. O artık Füsun tarafından yönetilen bir kurban değil, Füsun'un hikâyesini kuran bir temsil iktidarı sahibidir.

Kemal Merhamet Apartmanı'nda Füsun ile sevişirken arka bahçeden gelen "futbol oynayan çocukların bağırışları ve küfürleşmeleri" hayatın canlılığını ve dünyada-olma hâlinin coşkusunu imlerken kayıptan sonraki yalnız bekleme saatlerinde duyulan duvar saatinin tıkırtısı zamanın ezici, mekanik ve insansız ilerleyişini temsil eder. Dahası, Keskinlerin evinde akşam yemeklerinde yaşanan sessizlikler veya çok uzaktan gelen vapur düdükleri, Kemal'in yalnızlığının ve yasının akustik karşılıklarıdır. Bu sessizlik, kaybedilen nesneyle kurulamayan iletişimin, söylenemeyenlerin ve yasın dile dökülemeyen ağırlığının mekânı doldurmasıdır. Füsun ile aralarındaki televizyon karşısındaki uzun sessizlikler, aslında yasın ve kaybedilen imkânların yankılandığı yoğun birer fenomenolojik iletişim anıdır.

Jean-Paul Sartre'ın fenomenolojik ontolojisinde "kötü inanç" (mauvaise foi), bilincin kendi hiçliği, varoluşsal eksikliği ve özgürlüğünün getirdiği kaygıyla yüzleşmekten kaçınmak için kendi kendine yalan söylemesi, hakikati bilmesine rağmen onu bilmezlikten gelme iradesidir (Sartre, 2011: 125). İnsan bilinci, dünyaya

her yönelişinde bir hiçlik ortaya çıkarır ve bu hiçliğin yarattığı anlamsızlık veya kayıp, özneyi kendi varlığını yeniden şekillendirme zorunluluğuyla baş başa bırakır (Sartre, 2011: 75). Kemal'in, Füsun'un Çukurcuma'daki evine sekiz yıl boyunca yaptığı 1593 akşam yemeği ziyareti, Sartre'ın bu kavramı ekseninde incelendiğinde, yas ve bekleme süreci "kötü inanç" ve "mış gibi yapma" tiyatrosuna dönüşür.

Kemal, Füsun'un Feridun ile evli olduğunu, bu ziyaretlerin toplumsal normlara aykırı düştüğünü ve aşkının aslında umutsuz bir açmaza sürüklendiğini içten içe bilmektedir. Ancak kaybın ve bilincin yapısal eksikliğinin getireceği ontolojik kaygıyla, yani hiçlik ile yüzleşmemek için, Çukurcuma'daki masada gerçekte olduğu gibi tutkulu ve yıkılmış bir âşık olarak oturmaz; bunun yerine "ziyarete gelen uzak akraba" rolünü bilinçli bir şekilde üstlenir.

> *"Gibi yapma kültürünü asla ikiyüzlü bulmaz; Füsun'un sevimli, çekici jestlerini seyrederken. Keskinleri her akşam hepimiz "gibi yaptığımız" için görebildiğimi hatırlatırdım kendime. Orada gerçekten olduğum gibi bir âşık olarak oturmuyordum. Ziyarete gelen uzak akraba gibi yaparak Füsunu görebiliyordum" (Pamuk, 2026: 372).*

Sartre'ın felsefesinde bireyin kendi özgürlüğünden kaçmak için kendisine biçilen toplumsal bir rolü adeta bir nesneymişçesine oynaması gibi, Kemal de akrabalık rolüne bürünerek aşk acısını ve kaybın gerçekliğini askıya alır. Kemal bu durumu, orada gerçekten olduğu gibi bir âşık olarak oturmadığını, uzak akraba gibi yaparak Füsun'u görebildiğini belirterek açıklar. Keskinlerin sofrasındaki bu tiyatro hâli, evdeki tüm aktörlerin (Tarık Bey, Nesibe Hala, Füsun ve Feridun) gönüllü olarak katıldığı kolektif bir kötü inanç ve mutabakat pratiğidir. Masada, babanın yanında içki ve sigara içmemek, yayılarak oturmamak gibi geleneksel aile kurallarına uyma endişesiyle yapılan saygı hareketleri, bu "gibi yapma" ritüellerinin temelini oluşturur. Örneğin Tarık Bey, kızının sigara içtiğini açıkça görmesine rağmen, geleneksel bir baba olarak göstermesi gereken tepkiyi vermez ve Füsun'un saygı jestleriyle tatmin olarak gerçeği görmezden gelir. Çok daha derin bir ontolojik boyutta ise Tarık Bey, tıpkı eşi Nesibe Hala gibi, Kemal'in Füsun'a duyduğu saplantılı aşkı en başından beri bilmesine rağmen, bunu bilmezlikten gelerek bu role dâhil olur. Kemal, Tarık Bey ile kendisinin bu durumu dostluklarını karşılıklı kusurlarının ve rezilliklerinin görülmemesine dayandıran suç ortakları gibi davrandıkları şeklinde özetler.

Bu kolektif aldanış ve ritüeller dizisi, Sartre'ın Başkası kavramı ve toplumsal normların denetleyici bakışıyla da yakından ilişkilidir. Evli bir kadına yan bakmanın dahi kültürel olarak büyük yaptırımları olduğu, hatta ölüm nedeni sayılabildiği bir toplumsal düzende, masadaki herkes böyle bir aşkın olamayacağını kesinlikle biliyormuş gibi yapmakla yükümlüdür. Kemal, bu yükümlülüğü asla bozamayacaklarından emin olduklarını belirtir ve Füsun'u tam da bu hassas yasaklar ve töreler sayesinde bu maskelemelerin ardına sığınarak bu kadar sık görebildiğini itiraf eder. Başkası'nın bakışının getirdiği toplumsal yargı tehlikesi, kötü inanç performansının kusursuzca sürdürülmesini zorunlu kılar.

Bu gibi yapma ritüelleri, Kemal için gerçeğin reddi üzerine kurulu sessiz bir sözleşmeyle sürdürülen ontolojik bir oyundur. Kemal, gibi yapma kültürünü asla ikiyüzlü bulmaz; aksine, Füsun'un çekici jestlerini seyrederken Keskinleri her akşam hep birlikte "gibi yaptıkları" için görebildiğini kendisine telkin eder. Dolayısıyla Keskinlerin sofrası, yasın sadece edilgen ve içsel bir keder olarak yaşandığı bir mekân değil; öznenin kaybettiği nesneye fiziksel olarak yakın kalabilmek adına kendi bilincini sistematik olarak aldattığı, her akşam yeniden sahnelenen aktif, yorucu ve ortaklaşa bir kötü inanç inşasıdır. Bu ritüeller bütünü, kayıpla gelen hiçliğin üzerini örtmek için tasarlanmış, öznelerarası bir varoluşsal kalkan işlevi görmektedir.

Fenomenolojik perspektiften bakıldığında, kayıp öznenin bedensel ve zihinsel olarak bir dönüşümüdür; insanın dünyada varlığını dönüştüren, zaman, mekân ve nesnelerle kurduğu ilişkiyi bütünüyle yeniden yapılandıran bir deneyimdir. Bu bakımdan yas süreci de duygunun ötesine geçen, öznenin dünyasıyla kurduğu anlam ilişkisinin bozulmasıdır. Başkahraman Kemal'in Füsun'u kaybetmesiyle başlayan süreç, bu fenomenolojik sarsıntının ve bilincin dünyayı nesneler ve mekân üzerinden yeniden inşa etme çabasının edebî yansımasıdır. Martin Heidegger'in dünya-içinde-varlık (Dasein) kavramı, Kemal'in Füsun'un kaybından sonra yaşadığı dünya-dağılması sürecini anlamlandırmada temel bir araçtır. Heidegger'e göre dünya, bizim için elverişli araçların oluşturduğu bir anlam ağıdır. Biz nesneleri ancak bir işe yaradıkları sürece, o anlam ağı içindeki yerlerine göre kavrarız. Kemal için Füsun onun tüm dünyasını ayakta tutan merkezi anlamdır. Füsun gittiğinde, Kemal'in Nişantaşı'ndaki burjuva hayatı, Satsat fabrikasındaki işleri, Sibel ile olan nişanı anlamını yitirerek elverişsiz hâle gelir.

İnsan, dünyaya fırlatılmış ve dünyada-olmaklık karakterine sahip bir varolandır ve dünya, içine yerleştiği bir imlenim bütünlüğü, bir ilintililik ağıdır (Zahavi, 2020: 87-88). Değerli bir varolanın, sevilen kişinin yitimiyle birlikte bu atıf bütünü sarsılır; daha önce anlam taşıyan nesneler anlamını kaybeder, mekânlar boşalır, gündelik eylemler askıya alınır. Kemal'in Füsun'un yokluğu karşısında deneyimlediği ilk durum, tam da Heidegger'in işaret ettiği dünya-dağılmasıdır. Füsun'un buluşma yerine gelmemesiyle birlikte Kemal'in hayatındaki olağan anlam ağı çöker; bildiği Nişantaşı, sosyete hayatı ve nişanlısı Sibel ile kurduğu gelecek planları anlamsızlaşır. Kemal, Sibel ile ilişkisini sürdürmeye çalışırken hissettiği yabancılaşmayı ve dünyanın üzerine çöken anlamsızlığı, bir rüyadan çıkamamak, şimdiyi tam olarak yaşayamamak şeklinde tarif eder.

> *"Yaşadığım anları o an yaşıyormuş gibi hissetmezdim kendimi. Sanki uzaktan o anı seyrediyormuş gibi hissederdim. Gövdem tıpkı bir başkasının gövdesi gibi bir tiyatro sahnesinde şimdiyi yaşarken, ben biraz uzaktan kendimi ve Füsunu seyrederdim. Gövdem sanki bugündeydi, ruhum ise ona uzaklardan bakıyordu. Yaşadığım şu an, hatırladığım bir şeydi" (Pamuk, 2026: 395).*

Kemal artık dünyada, evinde değildir; kendini tekinsiz bir boşlukta hisseder. Dünya ona artık hüzün ve kayıp tonuyla açılmaktadır. Nesnelerin romandaki yoğunluğu, bu dağılan dünyayı parçalar halinde tutma çabasıdır. Kemal, dünyayı bütüncül bir yapı olarak kaybedince, onu tikel nesneler üzerinden parça parça yeniden inşa etmeye çalışır. "Masumiyet Müzemi gezenler orada sergilediğim eşyalara, düğmelere, bardaklara, Füsun'un taraklarına ve eski fotoğraflara şimdi karşılarında var olan şeyler gibi değil, benim hatıralarım gibi bakmalıdırlar" (Pamuk, 2026: 395) demesinin sebebi bu inşanın sebebini açıklar.

Bu dünya-dağılması, Husserl'in fenomenolojisindeki epokhe (paranteze alma) ve fenomenolojik indirgeme kavramlarıyla da okunabilir. Husserl'e göre günlük yaşam, dünyanın bağımsız bir gerçeklik olarak var olduğuna dair doğal tavır alma inancı üzerine kuruludur; yas ise bu inancı kökten sarsarak kahramanı doğal tavrın genel savından vazgeçmeye iter. Füsun'dan ayrı kaldığı dönemde Kemal dış dünyanın gerçekliğini ve geçerliliğini parantez içine alır. Kemal'in Merhamet Apartmanı'ndaki tozlu, eşyalarla dolu loş daireye kapanıp saatlerce beklemesi, dış dünyadan yalıtılmış bir "transendental solipsizm" (aşkınsal tekbencilik) alanına çekilmesidir. Orada, dış

dünyanın gerçekliğinden şüphe duymaksızın kendini yalnızlıkta bulur ve tüm varlık alanını Füsun'un yokluğu/varlığı üzerinden yeniden anlamlandırmaya girişir. Nişantaşı'ndan kopup Çukurcuma'nın arka sokaklarına sığınması, kendini bulma çabasıdır. Bu çaba, dünyayı yeniden kurmak yerine, dünyayı nesnelere indirger. Kemal'in müzesi, dağılan büyük dünyanın yerine konmuş, kontrol edilebilir küçük bir dünyadır. Müzedeki her bir vitrin, Heidegger'in araç olarak tanımladığı nesnelerin artık bir işe yaramadıkları (elverişsizleştikleri) için kendi varlıklarını nesne olarak dayattıkları anlardır. Kemal, bu nesneleşmiş dünya parçaları arasında kendine yeni bir varoluş alanı açar.

Kemal'in dış dünyadan kopup nesnelerle kurduğu bu yalıtılmış ilişki, fenomenolojik bağlamda salt psikolojik bir fetişizm veya basit bir biriktirme takıntısı olarak anlaşılamaz. Füsun'un yitimiyle birlikte dünyanın atıf bütünü sarsılır ve nesneler arasındaki anlam silsilesi kırılır. Dünya elverişlilik niteliğini kaybederek eskisi gibi işlemeyen bir yere dönüşür. Normal şartlarda işlevini yitiren, bozulan veya bağlamından kopan bir nesne, Heidegger'in alet analizine göre sırf orada duran, göze batan, yalıtılmış bir nesne statüsüne, yani ampirik "el-önünde-bulunan"a düşer. Fakat Kemal'in yas sürecinde nesneler bu edilgen düşüşte kalmaz; yasın fenomenolojik gücüyle üçüncü bir evreye, kutsal/yönelimsel nesne (noema) evresine sıçrarlar. Bilinç daima bir şeyin bilinci olduğundan ve kendi dışına yöneldiğinden, Kemal'in bilinci dış dünyadan çektiği libidosunu Füsun'a ait nesnelere yönlendirir. Etrafındaki her gündelik eşya, Füsun'un bilincini ve varlığını barındıran yönelimsel bir merkeze dönüşür.

Ayva rendesi nesnenin ontolojik statüsündeki bu çatışmayı kusursuzca sergiler. Sıkıyönetim döneminde bir askerî çevirmede, Kemal'in arabasında bulunan ayva rendesini gören asker, "Nedir bu kardeşim?" diye sorduğunda Kemal derin bir sessizliğe bürünür. Asker için o nesne kesici bir alet veya sıradan bir mutfak gerecidir (el-altında-olan). Ancak Kemal için o rende, Füsun'un mutfağında duran, annesiyle reçel kaynatırken Füsun'un tahta kaşıkla karıştırdığı, onun kokusunu ve mahremiyetini barındıran kutsal bir emanettir. Kemal, onun ayva rendesi olduğunu söyleyemeyeceğini, söylerse Füsun'a olan saplantısını ele vereceğini hisseder. Bu suskunluk, nesneye yüklenen anlamın dış dünyadaki sıradan gerçeklikle ne denli bağdaşmaz hale geldiğinin kanıtıdır. Benzer şekilde, Keskinlerin televizyonunun

üzerinde duran köpek bibloları da basit dekoratif eşyalar değildir. Televizyonun üzerine konuluş açılarıyla (birbirlerine mi yoksa odaya mı dönük oldukları) evin içindeki güvenliği, dışarıdaki tekinsiz zamana karşı içerideki zamandışı saflığı koruyan birer bekçidirler. Füsun'un bu köpeklerin yerini değiştirmesine hayranlıkla bakan Kemal için nesne, zamanı durdurma arzusunun mekânsal bir uzantısı olarak işlev görür. Kemal'in eşyalarla kurduğu ilişki, onların araçsal değerleriyle değil, bilincin yönelimsel eylemiyle kazandıkları kutsal/hatırasal değerleriyle ilgilidir. Eşya, artık insanın elinin altındaki bir alet değil; kaybolan dünyanın, yitirilen sevgilinin ve hiçliğe yuvarlanan anlam ağının yeniden kurulduğu yegâne zemin ve bozulan bedensel şemanın tutunduğu birer protezdir. Bu dönüşüm, sıradan eşyaların araçsallıktan kurtulup zamanı mekâna dönüştüren felsefi bir tapınağı, yani Masumiyet Müzesi'ni inşa etmesinin fenomenolojik zeminini oluşturur.

Romanın "Aşk Acısının Anatomik Yerleşimi" bölümü, yasın bedensel şema üzerindeki etkisinin en somut dökümüdür. Kemal, acısının göğüs kafesinin ortasında, midenin üzerinde bir noktada düğümlendiğini, buradan boğazına ve derisine yayıldığını anlatır. Bu, beden denen yapının bir kayıp karşısında nasıl parçalandığını gösterir. Eşyalarıyla kurulan koklama, yüzüne sürme, ağza sokma gibi fiziksel temaslar, bozulan bedensel şemanın onarılma girişimidir. Kemal tek başına dünyada hareket edemez hale gelir; ancak Füsun'un bir küpesi gibi bir nesneye dokunduğunda bedensel bir teselli ve bütünlük hissi yaşar. Nesneler Kemal'in genişlemiş bedensel şemasının birer protezi haline gelmiştir. Artık bedeninin sınırları kendi derisiyle değil, Füsun'un dokunduğu nesnelerin uzandığı yerle sınırlıdır. Sigara izmaritlerini tek tek bir panoya dizmesi, aslında kendi bedeninin parçalanmış duyumlarını bir araya getirip mühürleme eylemi olarak da ele alınabilir.

Başkası, öznenin kendi varlığını bir nesne olarak tanımasını ve kendini olduğu gibi kavrayabilmesini sağlayan vazgeçilmez bir dolayımcıdır (Sartre, 2011: 309). Kaybedilen kişi, öznenin dünyasında belirli bir anlam odağıdır; kayıp gerçekleştiğinde bu yönelim alanı çöker, anlamın merkezi dağılır ve özne kendisini hiçlik kavramıyla örtüşen bir boşlukta bulur. Sartre için hiçlik, bilincin dünyada yarattığı "yokluk boşluğunu" ifade eder (s. 75). Füsun'un bakışında ve varlığında kendi kendisi-için-varlık statüsünü kazanan Kemal, Füsun öldüğünde veya ondan uzaklaştığında kendi varlığını onaylayan merkezin kaybı söz konusu olacaktır. Füsun'un kaybıyla

karşılaştığında bu hiçliği somut bir acı olarak deneyimler. Kaybedilenin yokluğuyla birlikte öznenin "kendini olduğu gibi" kavramasını sağlayan dolayımcı yitirilir ve bu da öznenin algısının zayıflamasına, yalnızlaşmasına yol açar. Kemal, Füsun'un yokluğunu İstanbul'un kalabalık sokaklarında bir hiçlik olarak deneyimler: "Füsun artık yok" cümlesi, Kemal'in dünyasında açılan ontolojik bir deliktir. Kemal, her an Füsun tarafından izlendiğini veya Füsun'un bir yerlerden bakacağını umarak yaşar. Bu bakışın yokluğu, Kemal'i kendi kendinde-varlığı ile baş başa bırakır; bu da dayanılmaz bir anlamsızlık yaratır. Füsun'un onu terk ettiğini düşündüğünde, hayatın gücünü ve rengini kaybettiğini, eşyaların hakikiliklerini yitirdiğini ve geriye yalnızca Gérard de Nerval'in deyişiyle "kaba oyalanmalar" kalır. Bu hiçlik somatik bir ıstıraba dönüşür. Merleau-Ponty, bedeni dünyaya yerleşme tarzımız olarak görür ve bedensel şema kavramını, bedenin mekânla ve nesnelerle kurduğu dinamik ve pratik ilişkiyi tanımlamak için kullanır. Beden, dünyaya fırlatılmışlığımızın aracı ve dünyayla kurduğumuz ilişkinin sıfır noktasıdır; yas, öznenin dünyaya yerleşme şeklini bozar ve bedensel şemayı dönüştürür. Kemal'in hissettiği aşk ve yas acısı, yalnızca bir keder duygusu değil, bedene de yansımak zorunda kalan bir yıkımdır. Bu acının anatomisi yasın beden üzerindeki etkisi üzerinden okunur:

> *"Sanki içime bir tornavida ya da kızgın bir demir sokulmuş içeriden kanırtılıyormuş hissine kapılırdım. Sanki midemden başlayarak bütün karnımda keskin asitli sıvılar birikiyordu, sanki yakıcı ve yapışkan küçük deniz yıldızları iç organlarıma yapışıyordu. Şiddetlendikçe hacmi genişleyerek artan acı, alnıma, enseme, sırtıma, hayallerime, her yerime vurur, beni boğar gibi sıkıştırırdı. Bazan göbeğimde, tam göbek çukurunun etrafında, resimde gösterdiğim gibi, sanki bir yıldız şeklinde birikir ve asitli sen bir sıvı gibi boğazıma, ağzıma dolup sanki beni boğup öldürecekmiş gibi korkutur, oradan bütün gövdemi zonklatır, beni inletirdi. Elimi duvara vurmak, jimnastik hareketleri yapmak, gövdemi bir sporcu gibi zorlamak, bir an için acıyı unuttururdu; ama en zayıfladığı zamanlarda bile, bir türlü tam kapanamayan bir musluktan damlayan damlalar gibi, acının kanıma karıştığını hep hissederdim. Acı bazan boğazıma kadar çıkar, yutkunmamı zorlaştırır, bazan sırtıma, omuzlarıma, kollarıma yayılırdı. Ama her zaman asıl midemdeydi, merkezi orasıydı" (Pamuk, 2026: 142).*

Kemal'in midesinin sol yanının yukarı kısmında başlayan, göğsüne yayılan, içine bir tornavida sokulup kanırtılıyormuş hissi veren asitli ve yakıcı bir sancı olarak haritalandırılan bu acı, yaşanan bedenin bir kayıp karşısında nasıl parçalandığını gösterir. Kemal'in iç organlarına yapışan yakıcı ve yapışkan küçük deniz yıldızları ile içini kanırtan kızgın demir, yaşanan acının şiddet metaforlarıdır. Dünyadaki nesnelerin

fizyonomik çekiciliğini yitirmesiyle birlikte bedensel şemayı parçalayan hissin bedene uyguladığı şiddeti vurgularlar. Beden, kaybedilen kişiyle paylaşılan eylemlerin ve dokunuşların hafızasını taşıdığı için, bu acı ancak bedensel eylemlerle yatıştırılabilir. Karakterin acıdan kurtulmak için elini duvara vurması veya gövdesini bir sporcu gibi zorlayarak jimnastik hareketleri yapması, bedenin dünyadaki yapabilirim gücünü, bozulan praktognoziyi fiziksel bir eylemle yeniden tesis etme çabasıdır. Beden, acının şiddetiyle kaybettiği mekânsal ve pratik sınırlarını duvarlara vurarak yeniden bulmaya çalışır. Ancak bu çaba geçicidir, çünkü öznenin dünyayı anlamlandıran ilişililik ağı çökmüş, geriye bedeni içeriden oyan bir boşluk kalmıştır. Bu noktada başkahramanın Füsun'un dokunduğu cetveli ağzına sokup uzun süre orada tutarak huzur bulması da bedensel hafıza yaklaşımıyla uyumludur. Kemal, Füsun'un eşyalarını bedensel olarak içselleştirerek onun yokluğunun yarattığı hiçlik hissini fiziksel bir temasla doldurmaya çalışır. Acının anatomik merkezinin mide olarak belirlenmesi, oradan boğaza tırmanması, asitli bir sıvıya dönüşmesi ve yutkunmayı zorlaştırması, öznenin kaybı kabul edip bağlarını koparmak yerine, libidinal gelişimin oral aşamasına gerileyerek kaybedilen nesneyi yiyip yutarak kendi içine alması durumudur. Sevilen nesne yok edilmez, yutularak bedenin içinde yaşatılmaya ve korunmaya çalışılır.

Kemal'in karnında biriken, boğazına dolan keskin asitli sıvılar ve kızgın demir hissi, Füsun'un yokluğunu inkâr etmek için onu yutarak midesine hapsetmesinin yarattığı şiddetli bedensel tepkidir. Mide kaybedilen nesnenin canlı canlı gömüldüğü içsel bir mezar işlevi görür. Nesne sindirilemez, sembolik düzleme aktarılarak sağlıklı bir içe yansıtma yapılamaz; bunun yerine bedenin içinde yabancı ve yakıcı bir madde olarak özneye içeriden saldırır. Yutkunma zorluğu ve boğulma hissi ise dile dökülemeyen, isimlendirilemeyen bu travmanın boğazda düğümlenmesini temsil eder. Yas tutamayan kişi bu travmayı kelimelere döküp hikâyeleştiremediği için deneyim, somatik duyumlar ve fiziksel tekrarlar yoluyla bedende eyleme dökülür ve yeniden yaşanır. Damlayan musluk metaforunda, acının bir türlü tam kapanamayan bir musluktan damlayan damlalar gibi kanına karışması ve onu içeriden sürekli yoklaması, travmatik belleğin yapısı gibi inatçı, esneklikten yoksun ve sürekli şimdiki zamanda aktif olan (zamanın akışına direnen) yapısını simgeler.

Dasein'ın mekânsallığı kilometrelerle ölçülen nesnel mesafelerle değil, "yönelimsel yakınlık" ve Heidegger'in Varlık ve Zaman eserinde kavramsallaştırdığı

“mesafe-yok-etme” ile belirlenir. Bir nesne ya da kişi geometrik olarak çok uzak olsa bile, öznenin ilgisi ve yönelimi onun üzerindeyse, o şey fenomenolojik olarak en yakındadır. Kemal’in yas sürecinde İstanbul topografyası nesnel bir harita olmaktan çıkar; Füsun’un yokluğu ve varlığı üzerinden yeniden kodlanan fenomenolojik bir koordinat sistemine dönüşür. Kemal, Füsun’u hatırlatan ve varoluşsal acısını tetikleyen Şanzelize Butik, Valikonağı, Teşvikiye gibi metrik olarak kendisine çok yakın sokakları zihnindeki haritada “kırmızı” ile işaretleyerek kendisine yasaklar. Fiziksel olarak içinde yaşadığı ve kendi sınıfının merkezi olan Nişantaşı, anlam ağının çökmesiyle birlikte elverişliliğini yitirmiş ve Kemal için fenomenolojik olarak en uzak, en tekinsiz yer haline gelmiştir. Buna karşın, geometrik olarak uzak olan Fatih, Karagümrük, Zeyrek ve Balat sokaklarında dolaşırken buraların yoksulluğunda ve hakikiliğinde Füsun’un ruhunu bulur. Kemal, bu sokaklarda yürürken “ona ve ailesine yakın olabilmek için onun ve ailesinin yaşadığı gibi yaşamam gerektiğini aklımdan geçirirdim” (Pamuk, 2026: 198) diyerek, bu mekânsal yönelimselliğin temelindeki ontolojik güdüyü açıklar. Yas tutan özne için uzaklık ve yakınlık kategorileri kökünden değişmiştir. Nişantaşı’nın elit dünyası nesnel gerçeklikte Kemal’in içindedir, ancak fenomenolojik olarak en uzak noktadadır. Buna karşılık Fatih’in arka sokaklarında çekili perdeler arkasında yanan lambaların sarısı, tüten mavi dumanlar ve sokakta futbol oynayan çocuklar, Kemal’in kayıp nesnesiyle fenomenolojik bir mesafe-yok-etme işlemi gerçekleştirmesini sağlar.

Yas süreci, şehri nesnel ve matematiksel bir geometri olmaktan çıkarıp yitirilen nesnenin hatırasına göre genişleyen veya daralan yaşanmış bir topoğrafyaya çevirmiştir. Kemal’in gece yarıları karanlık ve çamurlu Fatih sokaklarında onu düşünmekten mutlu olarak yürümesi, yası içsel bir ıstırap olmaktan çıkarıp bedenin şehre yayıldığı aktif bir mekânsal yönelimselliğe dönüştürür. Yasın bu şehirsel yönelimselliği, öznenin kaybettiği anlamı dışsal dünyanın ücra köşelerinde bulmaya çalışması ve aradaki fiziksel mesafeyi duygusal bir yönelimle yok etme çabasıdır.

Heidegger’in varoluşsal analitiğinde Dasein (insan), gündelik yaşamını çoğunlukla “das Man” (herkes/onlar) modunda, anonim, yüzeysel ve sürüklenerek yaşanan bir akış içinde geçirir (2018: 201). Yas deneyimi, bu olağan akışı kesintiye uğratarak özneyi “herkes”in dünyasından yalıtır ve onu kendi hiçliğiyle, dünyasızlaşmış bir yalnızlıkla baş başa bırakır. Ancak Kemal, kendi bireysel yasının

ve yalıtılmışlığının yıkıcı ağırlığını tek başına taşıyamadığında, Heidegger'in sahicilikten uzak (otantik olmayan) kabul ettiği bu "das Man" alanına sığınır. Kemal'in yazlık sinemalara giderek kalabalıkların arasına karışması, bireysel kederini toplumsal bir anonimlikte eritme ve yasını kolektif bir duygulanım alanında sağaltma çabasıdır.

Romanın en çarpıcı mekânlarından biri olan açık hava sinemaları, Kemal'in parçalanmış dünyasına karşı psişik bir sığınak işlevi görür. Yüzlerce insanın bir arada film izlediği, çekirdek çitlediği ve ağladığı bu mekânlarda Kemal, kendi yalıtılmış kederinin nesnel bir karşılığını anonim kalabalığın tepkilerinde bulur. Kemal, melodramatik bir filmin kederiyle sandalyelerde çekirdek yiyerek oturan binlerce kişinin kıpır kıpır hayatiyetinin, filmin anlattığı şeyle kafasında birbirine karıştığını belirtir. Filmin aşırı duygulu anlarında, sandalyelerde oturan yüzlerce kişinin çekirdek çıtlatarak oluşturduğu hışırtıyı dinlerken aslında bütün kalabalığın sanki uzun zamandan beri birikmiş acılarıyla baş başa kaldığını hisseder. Bu durum, öznenin kendi yalıtılmış acısını dış dünyada, başkalarının bedensel ve işitsel varlığında senkronize etmesidir. Yas, burada tekbencilikten (solipsizmden) sıyrılarak ortak bir ritüele dönüşür. Özellikle Orhan Gencebay'ın oynadığı filmlerdeki arabesk ve melodramatik yapı, Kemal'in dilsiz ve işlenmemiş yasını anlamlandırabileceği hazır bir kültürel ve anlatısal şema sunar. Perdedeki karakterin "Dertler benim, çile benim / Hayat senin, senin olsun" şeklindeki sözleri, Kemal'i kendi aşk acısını bir fedakârlığa dönüştürüp dönüştüremeyeceği konusunda varoluşsal bir sorgulamaya iter. Bütün kabalığına rağmen bu filmlerde duygulanmasını sağlayan asıl unsurun gecenin ilerleyen saatlerinde mutlak bir sessizliğe bürünen seyircilerin varlığını hissetmesi, yasın tecrit edici doğasının aşıldığı anı imler. Kemal, bu sessizlik ve kolektif keder içinde, sıradan seyircilerle arasında bir kardeşlik duygusu olduğunu anlar. Bu kardeşlik duygusu, ölüm ve kaybın yıktığı öznelerarasılığın karanlıkta acı çeken diğer "yüzsüz/anonim" bedenler üzerinden yeniden tesis edilmesidir. Film bitip ışıklar yandığında, kucaklarda uyuyan çocuklarını taşıyan annelerin ve babaların sessizliğine katıldıklarını ve dönüş yolunda bile bu derin sessizliği hiç bozmadıklarını ifade eden Kemal, bireysel travmasını kalabalığın melankolik sükûnetiyle birleştirmiş olur. Ortak melodram kalıpları (kendini feda eden âşıklar, kör çocuğunun ameliyatı için çırpınan anneler) aslında bireysel acıların toplumsal düzeyde kabul edilebilir bir formda ifade edilmesini sağlar. Sonuç olarak, sinema mekânı ve "herkes"in (das Man) ortak

duygulanımı, yas tutan öznenin içine düştüğü o dilsiz alandan geçici de olsa çıkmasına olanak tanır. Başkahraman, başkalarının gözyaşları ve sessizliği aracılığıyla kendi yasını toplumsallaştırır; aşk acısının yakıcı hiçliğini tek başına karşılamak yerine, onu İstanbul'un yoksul ve sıradan insanlarının kederine eklemleyerek katlanılabilir kılar.

Romanın mekânsal yapısı, Kemal'in sınıfsal belleği ile Füsun'a duyduğu aşk arasındaki gerilimi somutlaştırır. Nişantaşı ve Çukurcuma semtleri, sadece coğrafi yerler değil, bir yönüyle Kemal'in ruhsal dönüşümünün iki kutbudur. Nişantaşı, Kemal'in "yapay" hayatını, Sibel ile olan nişanını ve Batılılaşmış, zengin İstanbul burjuvazisini temsil eder. Buradaki Jenny Colon marka çanta, Hilton otelindeki şampanyalar gibi nesneler sadece toplumsal statü ve değişim değeri olan araçlardır. Kemal bu dünyada kendini her zaman bir yabancı gibi hisseder; burjuva hayatının kuralları onun vahşi ve saplantılı aşkına yer bırakmaz.

Çukurcuma, Füsun'un evinin bulunduğu yoksul, dar sokaklı ve "hayat dolu" mahalledir. Kemal için burası, hakiki bir yaşamın ve masumiyetin mekânıdır. Çukurcuma'daki evde nesneler, kullanım değerlerinden sıyrılarak Kemal için kutsal emanetlere dönüşür. Müzenin bu semtte kurulması, Kemal'in kendi sınıfsal kökenine bir başkaldırısı ve yoksul ama masum olanın belleğini yüceltmesidir. Bu mekânsal ayrım, Pierre Nora'nın bellek mekânları kavramıyla da örtüşür. Kemal için Çukurcuma, modernitenin hızla yok ettiği geleneksel İstanbul'un ve Füsun ile geçirdiği zamandışı anların sığınağıdır.

Romanında yas, bireyin kendi iç dünyasına hapsolduğu salt psikolojik bir kriz olmanın ötesine geçerek Judith Butler'ın felsefesinde temellendirdiği ilişkisel ontoloji ve yaralanabilirlik kavramları üzerinden sosyopolitik bir eleştiriye dönüşür. Butler'a göre özerk ve kendine yeten bir benlik anlayışı yanılsamadır; keder ve yas, bireyi kendi içine yalıtan bir durumdan ziyade, bizi oluşturan temel bağımlılığı ve kendimizin dışında olma halini ifşa eden bir deneyimdir (Butler, 2005: 39). Kemal, Füsun'u kaybettikten sonra yalnızca sevdiği bir kadını değil, benliğini kuran ontolojik dokuyu da yitirir. Butler'ın yas tutan özne için sorduğu "sensiz ben kimim?" sorusu, Kemal'in Nişantaşı burjuvazisi içindeki kimliğinin çöküşünde ve kendi varlığıyla ilgili belirsizliğinde somutlaşır. Bedenin dış dünyadaki ötekilere baştan itibaren teslim edilmiş olmasından kaynaklanan ilksel yaralanabilirlik Kemal'in Füsun'un

yokluğunda deneyimlediği bedensel ıstıraplarla, şiddete ve kayba ne denli açık olduğunun teyidi haline gelir.

Butler'ın yaklaşımında yasın sosyopolitik tahsisi, Masumiyet Müzesi'ndeki sınıfsal dinamiklerin ve ahlaki durumun çözümlenmesinde kilit bir rol oynar. Butler, kamusal alanın ve normatif insan kavrayışının kimin yasının tutulabilir olduğuna karar veren dışlayıcı mekanizmalarla inşa edildiğini öne sürer; bir yaşamın yası tutulamıyorsa, o yaşam normatif anlamda yaşam vasfını taşımamaktadır. Bu doğrultuda 1970'ler Türkiye'sinin Batılılaşmış zengin burjuvazisinin hangi aşkların meşru olduğuna ve hangilerinin yasının açıkça tutulabileceğine karar veren katı normatif sınırlara sahip olduğu söylenebilir. Bekâret tabusu, statü kaygısı ve toplumsal cinsiyet inşası, Füsun gibi yoksul ve evlilik dışı ilişki yaşamış "lekeli" kabul edilen bir kadına duyulan aşkın yasının kamusal alanda tutulmasını yasaklar. Sibel'in "bizim ilişkimizde olduğu gibi aşk dengi dengine sanatıdır. Sen hiç zengin bir genç kızın, yakışıklı diye kapıcı Ahmet Efendi'ye, inşaat işçisi Hasan Usta'ya âşık olup evlendiğini Türk filmleri dışında bir yerde gördün mü?" (Pamuk, 2026: 206) sözleri, yasın ve aşkın kültürel olarak nasıl tahsis edildiğini gösteren en net ifadedir. Kemal'in Füsun'a duyduğu aşk ve ardından tuttuğu yas, sosyetenin gözünde itibarlı bir keder değil; magazin basınına düşen, alay edilen ve dışlanan bir rezalettir. Bu bağlamda Füsun, Butler'ın kavramsal çerçevesinde kamusal dolaşımdan dışlanan, insanlaştırılmayan ve yası tutulamaz ilan edilen ötekileri temsil eder.

Kemal'in bu yası tutulamaz kayıp karşısındaki tutumu, Butler'ın kederin siyasallaştırılması gerektiği yönündeki teziyle örtüşen etik bir direnişe dönüşür. Butler, bir kayıp yaşandığında kederi bir an önce bitirmek adına manik bir tepkiye veya şiddete yönelmenin aslında kendi kırılganlığımızı inkâr eden bir egemenlik fantezisi olduğunu belirtir (2005: 44). Kemal'in ait olduğu sınıf, acıdan kaçmak, Batılı ve modern görünmek adına sürekli tüketerek, davetler vererek ve gösterişli hayatlar yaşayarak (örneğin Zaim'in Meltem gazozu girişimleri ve yüzeysel Batılılaşma hevesleri) manik bir onarım içindedir. Ancak Kemal acısını hızla tüketip normal burjuva hayatına dönmeyi reddeder. Kederin içinde kalarak radikal kendine yeterlilik kibrinden sıyrılır. Zaim'in "Kemalciğim, o insanlar seni dışlamadı, sen onları dışladın" dedikten sonra "İçine çekildin. Bizim âlemimizi yeterince ilginç, eğlenceli bulmadın. Kendine göre derin, manalı bir şey yaptın. Bu aşk senin iddian oldu. Bize kızma..."

(Pamuk, 2026: 393) şeklindeki tespiti, Kemal'in içinde bulunduğu sınıfın ahlak anlayışına, yüzeyselliğine ve yas tutmayı engelleyen konformizmine karşı geliştirdiği tavrı kanıtlar niteliktedir. Dahası Butler, kederin içinde kalmanın, bizi kendi sınır ötemizdeki ötekilerin yaralanabilirliğini kavramaya iteceğini; yasın, ötekilere karşı kolektif bir sorumluluk hissi üretebileceğini savunur (2005: 45). Kemal, Nişantaşı'nın konforlu alanını terk edip Fatih, Karagümrük, Çukurcuma gibi İstanbul'un arka sokaklarına ve yoksul mahallelerine yöneldiğinde, yalnızca Füsun'un hayaletini aramaz; kentin dışlanmış, bastırılmış gerçekliğiyle de empati kurar. Sokaklarda parke taşlarında futbol oynayan çocuklarda, kahvehanelerde pinekleyen işsizlerde, gecekondularda ve yıkılmaya yüz tutmuş ahşap evlerde, kendi dünyasına kıyasla hayatın çok daha hakiki ve sahici bir özü olduğunu keşfeder. Kendi yarasının içinden bakarak kentin yoksullarının ve görünmez kılınanlarının yaralanabilirliğini tanır; böylece yası, onu dar bir izolasyona sokmak yerine, evrensel ve şefkatli bir ilişkileniş biçimine açar.

Kemal'in Masumiyet Müzesi'ni kurma eylemi de Butler'ın yas yaklaşımı ekseninde politik bir müdahaledir. Heteronormatif ve burjuva sisteminin yasaklanmış aşkların yasını kültürel bir tabu olarak reddettiği ve bunun toplumsal cinsiyeti adlandırılamayan bir kederin üzerine inşa ettiği düşünüldüğünde, müze, egemen kültürün silmeye, unutmaya ve yok saymaya çalıştığı bir ötekinin (Füsun'un) varlığını kamusal alana zorla sokma eylemidir. Kemal gündelik, sıradan ve değersiz görülen eşyaları anıtlaştırarak, normatif toplumun yas tutulmaya değer bulmadığı bir hayatı tarihin ve belleğin merkezine yerleştirir. Bu yönüyle Masumiyet Müzesi, yalnızca bireysel bir hüznün sergisi değil, yası tutulmayanların yasının tutulduğu, yaralanabilirliğin ve dışlanmışlığın etik bir manifesto olarak sunulduğu, burjuvazinin kibirli unutuşuna karşı inşa edilmiş bir hafıza ve direniş mekânıdır.

Sonuç olarak Masumiyet Müzesi; kaybedilen sevgilinin, yitip giden zamanın ve İstanbul'un kültürel dokusunun yasını, eşyalar aracılığıyla somutlaştıran bir bellek çalışmasıdır. Kemal'in nesne biriktirme pratiği, bir patolojiden çıkarak zamanı mekâna çeviren, travmayı anlatıya dönüştüren estetik ve kültürel bir arınma ritüeli olarak tamamlanır. Roman, nesnelerin insan ruhunun derinliklerindeki fırtınalara nasıl eşlik ettiğinin bir dökümüdür. Kemal'in deneyim yapısı, dondurulmuş bir aşkı, Loewald'ın atalarına dönüştürülmüş bir hayaleti ve Pierre Janet'in anlatısal bellek mekanizmasıyla

iyileştirilmeye çalışılan bir travmayı bünyesinde barındırır. Dünya-dağılması yaşayan bir öznenin bozulan bedensel şemasını bir nesnelerin serinliğinde onarmaya çalışması, metnin en sarsıcı boyutudur. Kemal hayatın çizgisel akışını "mutlu anlar" koleksiyonuna indirgemiş ve bu yolla ölüme karşı zafer kazandığını iddia etmiştir. Ancak bu zafer Füsun'un nesneleştiği ve Kemal'in kendi inşa ettiği mahzene hapsolduğu trajik bir sonu da beraberinde getirmiştir. Müze, zamanın mekâna dönüştüğü o sihirli yer olarak kalırken içindeki her bir parça hem bir mutluluk anının belgesi hem de tutulamamış bir yasın ebedi anıtıdır. Kemal'in romanın sonunda ulaştığı nokta, nesnelerle mühürlenmiş bir hakikattir: "Hayatımın en mutlu anıymış, bilmiyordum" cümlesi, kaybedilen dünyayı nesneler aracılığıyla geri getirme çabasının hem başarısını hem de beyhudeliğini özetlemektedir. Düğüme dönüşen şey, dile gelenin ürettiği anlamla hayata musallat olmayı bırakır. Romanda kayıp nasıl sindirilmeye çalışıldı ve başarılabildi mi sorusunun cevabı dilde aranır. Bu dil nesnelerin de içine dahil olduğu bir yapıdır. Başkahramanın "Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım" (Pamuk, 2026: 495) cümlesi, kaybın melankolide yitip gitmediğini, yası tutularak sevgiye, sanata ve ölümsüz bir belleğe dönüştürüldüğünü kanıtlar.

3.2. YAS TUTMAYA YELTENEN BİR ROMAN: BİN HÜZÜNLÜ HAZ

Hasan Ali Toptaş'ın Bin Hüzünlü Haz romanı, çağdaş Türk edebiyatında postmodern estetik ve deneyselliğin en belirgin örneklerinden biridir. Roman, olay, neden-sonuç ilişkisi, zaman çizgisi ve karakter bütünlüğü gibi klasik anlatı unsurlarını bilinçli olarak çözer, sabit bir gerçekliğin ötesine geçer ve dilin derinliklerinde bir yolculuğa çıkar. Bu çözülme, anlatıcının iç dünyasını şekillendiren temel deneyim olan arayış, eksiklik, bütünlük kaybı ve öznenin parçalanması gibi temaların bir yansımasıdır. Toptaş'ın yarattığı dünya, başlangıçtan itibaren tamlık fikrine ulaşamayan bir öznenin hem arayış içinde olup hem de sürekli kayıplar yaşayan bir bilinç durumu ile şekillenmiştir. Romanın olay örgüsünün doğrusal olmaması, parçalanmış zaman ve döngüsel anlatı ile kendini göstermesi, kaybedilen nesnenin belirsizliği nedeniyle zamanı ileriye doğru akıtamaz; sürekli olarak kayıp anına geri döner. Bu durum, romanın olay örgüsünün de doğrusal bir ilerleme yerine, parçalanmış zaman ve döngüsel anlatı ile kendini göstermesine neden olur. Anlatıcının Alaaddin'i

arayışı, bir sonuca ulaşmaktan çok arayışın kendisini tekrarlayan bir ritüele dönüşür. Masal unsurları ve modernist yazarlara göndermeler, bireysel acının kolektif bir kayıp ve kültürel bir yas bağlamına oturtulmasını sağlar. Romanın kendisi varlığı modernizmin büyük anlatılarının ve ideallerinin kaybının yasını tutar. Masal unsurları, kolektif bilinçdışının birikimini yansıtırken bu kolektif belleğin parçalanmışlığını ve yitirilişini de gösterir. Roman bu yönüyle, "simgesel kurgularla çatışmaya giren" (Kristeva, 2009: 82) depresif duygu taşmasının edebî bir dile geliş hâlidir.

Postmodern anlatı, modernizmin kurucu mitlerinin, özellikle de dilin ve öznenin bütünlüğüne olan inancın kaybının bir yansımasıdır. Bin Hüzünlü Haz bu kaybın yasını tutan bir metin olarak okunabilir. Roman, modern öznenin (Alaaddin) simgesel düzlemden dışlanışını ve bu dışlanmanın yarattığı dilsizliği, postmodernizmin dilsel oyunları ve yapısal kırılmaları aracılığıyla görünür kılar. Bu bağlamda, romanın kendisi modernizmin kaybının melankolik bir estetikle işlenişinin en çarpıcı örneklerinden biridir. Romanın odak noktası, anlatıcının Alaaddin adını verdiği belirsiz bir figürü arayışıdır. Alaaddin, belirli bir karakter olarak kurulmaz; kim olduğu, nerede olduğu veya gerçekten var olup olmadığı hiçbir zaman kesinleşmez. Anlatıcının peşine düştüğü bu figür, bir kişi yerine bir öz, imkân, bütünlük potansiyeli ya da henüz isimlendirilmemiş bir duygu ya da henüz deneyimlenmemiş bir hayat olasılığı olarak ortaya çıkar. Yas, bilincin kendi içindeki hiçlik ve eksiklik yapısını açıkça ifşa eden bir deneyimdir. Anlatıcının Alaaddin'i arayışı, kaybedilen nesnenin yokluğuyla dünyadaki anlam örgüsünün çözülmesi ve öznenin bu hiçlik içinde kendi varlığını yeniden şekillendirme çabası olarak okunmalıdır. Anlatıcı ile Alaaddin arasındaki bu akışkan ilişki, romanın temel temalarını da şekillendiren unsurdur. Kahramanın yolculuğu, benlikle yüzleşme ve bilinç ile bilinçdışının sınırlarının bulanıklaşması bu arayışın temel unsurlarıdır. Bu noktada romandaki Alaaddin karakteri, kaybedilenin adı, öznenin içsel boşluğuyla yüzleşme süreci ve bir tür varoluşsal yasın sembolik odağı olarak ele alınmalıdır. Buradaki yas kavramı, bütünlüğün yitirilmesi, dünyayla kurulan anlam bağının kopması ve benlik duygusunun parçalanması nedeniyle oluşan varoluşsal bir kayba kederlenme hâlidir. Romanın dilindeki keskinlikler, parçalı yapısı, düşsel atmosferi ve sürekli ertelenen anlam arayışı, bu kaybın estetik temsilleri olarak düşünülebilir.

Dolayısıyla Bin Hüzünlü Haz öznenin kendisiyle ve kendi eksikliğiyle kurduğu zorlayıcı bir ilişkiyi görünür kılan bir metindir.

Bin Hüzünlü Haz'ın dili, etkisini en belirgin şekilde gösteren roman örneklerinden biridir. Romanın ilk bölümündeki bilinç akışı, döngüsel anlatı, boşluklar ve tekrarlar Kristeva'nın "duygu fazlasının kendini göstermek için yeni diller, tuhaf zincirlemeler, kişisel diller, poetikalar üretmekten başka yolu yoktur" (Kristeva, 2009: 57) tespitiyle uyum sağlar. Anlatıcının dildeki bu kırılmaları, kelimelerin parçalanması ve cümlelerin akışının bozulması simgesel düzlemin bir süreliğine çöküşüne işaret eder. Bu durum, acının ifade edilemeyişinin, söylenemeyenin sembolik yapısının yansımasıdır. Parçalanmış dil, öznenin benlik kırılmalarını ve kentin gürültüsü altında kendi sesine ulaşamama sorununu yansıtır:

> *"Reklam filmlerinden oluşmuş korkunç bir sağanağın altında şemsiyesiz devleşen eşyalar diyelim değil kaçamıyorum ağızlarını açmış ince belli çamaşır makineleri ahu dilli kasetçalar diye ben buna şehla gözlü televizyonlar falan futbolcu dün şiddetli öksürmüş eyvah kaçamıyorum yok sözdehiçim boşalıyor yoksabendarkalçalı buzdolapları markasındanımsasla kaçamıyorum" (Toptaş, 1997: 12).*

Yas, kaybedilen nesnenin kabulü ve dil aracılığıyla yeniden konumlandırılması sürecidir. Bu yapılamazsa Kristeva'nın "eğer artık çevirme ve metaforlaştırma kapasitem yoksa, susuyorum ve ölüyorum" (2009: 57) dediği yere, yani melankolik donukluğa varılır. Bin Hüzünlü Haz'ın anlatıcısı ve Alaaddin bu dilsizliğin farklı tezahürlerini sergiler. Alaaddin, suç işleyerek toplumsal Yasa'ya dahil olma arzusunu eyleme dökemezken, anlatıcı bu eylemsizliği ve kaybı, dilin sınırlarını zorlayarak parçalanmış bir bilinç akışıyla ifade etmeye çalışır. Romanın ilk bölümündeki dilsel bozulma, duygu fazlasının simgesel düzlemin zırhını kırmasıdır. Anlatı, mantıksal ve doğrusal yapısını kaybederek "tümgüçlülüğün olumsuzuna" (s. 82) tanıklık eder. Bu, hüzün duygusunun dilsiz tanık olarak kalmasıdır; çünkü simgesel düzlemde ifade bulması, tümgüçlülüğün sarsılmazlığını bozacaktır. Alaaddin'in suçtan arınmışlığı bu tümgüçlülüğün bir yansımasıdır. İsimlerin silikleşmesi ve gölgemsi figürler (üçkâğıtçılar, ayyaşlar, serseriler kılığındaki melekler) kaybın hayaletimsi dönüşünü ve benliğin parçalanmışlığını simgeler. Alaaddin'in kendisinin de belirsiz bir figür olması, kimliğin Simgesel düzlemdeki yerinin sarsıldığını gösterir. Öznenin dilsizliği kimliğin de silikleşmesine yol açar. Dil, kimliği kuran temel araçtır. Dilin

parçalanması ve Simgesel düzlemden kopuş, öznenin kendisini tanımlayacak gösterenlerden yoksun kalması demektir. Alaaddin, bu gösterenlerden yoksun kalmış, "bir ses, bir ret ya da bir hayal halinde elden ele, dilden dile, gözden göze dolaştırılan" (Toptaş, 1997: 11) bir figüre dönüşmüştür. Bu durum, öznenin kendi varoluşunu ancak bir hayalet, bir gölge olarak sürdürebilmesiyle örtüşür.

Alaaddin'in "Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor" (Toptaş, 1997: 7) sözlerindeki arınmışlık, onun Simgesel düzleme tam anlamıyla katılamamasının eksik bir özneleşme sürecinin göstergesidir. Suç yasaya (Baba'nın Adı) karşı gelmeyi ve dolayısıyla Simgesel düzeye erişmeyi gerektirir. Alaaddin'in suça ulaşamaması, onun simgesel düzlemin dışında, dilsizlik ve eylemsizlik alanında kalışını temsil eder. Anlatıcının Alaaddin'i araması ise aslında benliğin kayıp ve bölünmüş parçasını bulma çabasıdır. Alaaddin'in suç işleme girişimleri üçkâğıtçı, ayyaş ve serseri kılığındaki melekler tarafından engellenir. Kristeva, depresif yadsımanın narsisistik bir uyumun temsil olanaklarını bile etkilediğini ve geriye "dolayımsız bir üstbenlik aracılığıyla narsisistik içe kapanışların mazoşist egemenliği" (Kristeva, 2009: 65) kaldığını belirtir. Romandaki melekler, Alaaddin'in içselleştirilmiş, katı ve cezalandırıcı üstbenliğinin dışavurumudur. Bu melekler, Alaaddin'in arzuladığı suçu (Yasa'ya dahil olma eylemini) engellerken, onu suçtan arınmışlık adı altında bir mazoşist içe kapanışa mahkûm eder. Alaaddin, suç işleyemediği için "sefil bir fare gibi ezilirken", aynı zamanda "hiç görmediğim melek kanatlarının hışırtıları arasında gitgide boğuluyormuş hissine…" (Toptaş, 1997: 8) kapılır. Bu boğulma hissi, üstbenliğin baskısı altında ezilen öznenin durumudur.

Romandaki "MOTEL ROM"un derinliklerinde yankılanan kaygılı bir sesle, herkes gibi benim de serap gördüğümü söyledi…" (Toptaş, 1997: 45) ifadesi, belirsizliğin öznenin varoluşsal yarığıyla doğrudan ilişkili olduğunu gösterir. Bu sahnede anlatıcıya seslenen kadın, Alaaddin'in dış dünyaya ait somut bir figür olmadığını, aksine anlatıcının "ruhunda uğuldayan boşluğu doldurmak için" yarattığı bir imge olduğunu dile getirir. Böylece Alaaddin, fenomenolojik anlamda bir "görünüş" olmaktan çıkıp öznenin kendi iç yaralanmasını anlamlandırma girişiminin bir parçasına dönüşür. Alıntıda geçen "ruhumda uğuldayıp duran boşluk" ifadesinde özne, kaybını adlandıramadığı için içsel bir boşluk duygusu yaşar ve bu boşluğu doldurmak üzere çeşitli imgeler, figürler ve anlam nesneleri yaratır. Alaaddin'in bir

serap olarak nitelendirilmesi, tam da bu yaratım sürecinin doğasına işaret eder. Fenomenoloji açısından serap, farkındalığın ve yönelimin bozulduğu bir algı durumunun ürünüdür; özne, dış dünyaya değil, kendi bilinç alanına yönelmiştir. Bu nedenle Alaaddin'in varlığı öznenin içsel yönelimine dayanır. Anlatıcının "onu büyütmüş, parıltılarını bakışlarımla beslemiş, Alaaddin diye adlandırmışım" (Toptaş, 2020: 45) sözleri, figürün adlandırma yoluyla nasıl sabitlenmeye çalışıldığını gösterir. Adlandırma eylemi hem bir sahiplenme hem de bir anlam verme girişimidir. Ancak burada adın sabitleyici gücü, Alaaddin'i bir özne hâline getirmekten çok, anlatıcının kendi iç boşluğunu biçimlendirme çabasının bir parçası hâlidir. Bu durum, Kristeva'nın anlam üretiminin çöktüğü yerde öznenin kendi içine yönelerek yeni kişisel poetikalar yarattığı fikriyle uyumludur. Anlatıcı, Alaaddin'i kendi yarasından çıkarır; yani Alaaddin bir kişi değil, boşluğun biçimlendirilmiş hâlidir. Dolayısıyla Alaaddin, romanın bütününde bir arayış nesnesi olarak görünse de aslında anlatıcının kendi iç bölünmüşlüğünün, yönsüzlüğünün ve varoluşsal tedirginliğinin dışavurumu olarak okunmalıdır. Serap benzetmesi, onun hem gerçek hem de gerçek dışı oluşunun hem görünür hem de yalnızca içsel bir görünüme sahip oluşunun altını çizer. Bu çifte konum "kendine yönelen bir algının nesneleşmesi"dir; anlatıcı kendi iç karanlığını dışarıya yansıtır ve ona bir ad verir: Alaaddin.

Alaaddin'in yekpare bir nesne olmaktan çıkarak kozmik ve toplumsal bir çokluğa dağılması söz konusudur. Bu durum yas tutan bilincin pasif bir eylemsizlikten çıkıp aktif bir yas işçiliğine ve anlam inşasına geçişini simgeler. Sevilen nesnenin (veya potansiyel bütünlüğün) kaybı, öznenin iç dünyasındaki "iyi nesnelerin" tahrip olduğu, benliğin devasa bir yıkım ve parçalanma krizine girdiği depresif konum evresidir. Yas süreci, bu parçalanmış içsel dünyanın sevgi ve onarım dürtüleriyle yeniden inşa edilmesini gerektirir. Alaaddin, romanda tek bir gövde olarak bulunamaz; aksine, "un ufak parçalanmış" ve kimsenin onu bir bütün olarak algılamaması için "bütün insanların varlığına biraz biraz dağılmış" bir biçimde tasvir edilir. Anlatıcının, Alaaddin'in ellerini bütün insanların ellerinin salınışında, para alışverişinde görmesi ve "insanların ellerini bir araya getirebilirsem, pekâlâ Alaaddin'in ellerini yaratabilirmişim gibi geliyordu bana" (Toptaş, 2020: 52) şeklindeki düşüncesi, onarma mekanizmasının edebî bir yansımasıdır. Özne, iç dünyasındaki parçalanmış ve yitirilmiş "iyi nesneyi" (Alaaddin'i), dış dünyadaki sıradan insanların beden

parçalarını estetik ve zihinsel bir kurguda birleştirerek sağaltmaya ve yeniden diriltmeye çalışmaktadır.

Yasın onarıcı evresi, kaybedilenin yutularak narsisistik bir dilsizliğe gömüldüğü melankoliden farklı olarak, kaybedilenin dış dünyada aranıp parça parça benliğin dokusuna katıldığı içe yansıtma sürecidir. Anlatıcının Alaaddin'in izlerini limanlardaki cırlak sesli satıcılarda, hamallarda, otoyol fahişelerinde, maden işçilerinde, astronotlarda veya çöplüklerden yiyecek toplayan çocuklarda; daha sonra istasyonlarda, meyhanelerde, düğün törenlerinde ve hapishanelerde işkence görenlerin acı haykırışlarında arayıp bu parçaları tek tek belleğine doldurması bu aktif içe alma eylemini imler. Alaaddin'i bu çokluk içinde aramak, anlatıcının parçalanmış dünyayı yeniden deneyimleyerek yitirilen anlamı "ötekiler" üzerinden ilmek ilmek dokumasıdır. Bu durum, parçalanmışlığın aslında evrensel bir ontolojik bütünlük potansiyelini barındırdığını, yas sürecindeki öznenin ancak dış dünyadaki bu parçalı sonsuzlukla temasa geçerek içsel boşluğunu onarabileceğini gösterir. Parçalanmışlık, yabancılaşmış modern öznenin yitirdiği ilksel ve bütüncül "iç benlik" arketipinin dağılmasıdır. Şehrin gürültüsü ve karmaşası altında ezilen anlatıcı, Alaaddin'in "parçalanmışlığından doğan bir boşluğa" düşen insanları gözlemlerken aslında çağdaş insanın paramparça olmuş bilincinin yasını tutar. Alaaddin'in parçalarını bir araya getirme arzusu, bu kaotik hiçlikten yepyeni bir varoluşsal anlam sağma çabasıdır. Anlatıcı, parçaları topladıkça "bambaşka bir Alaaddin'le" ve her ikisine de yansıyan "kendisiyle" karşılaşacaktır. Onarıcı evre, ötekinin parçalarından (toplumun en uç noktalarındaki figürlerden) kendi sahih varoluşunu sentezleme pratiğine dönüşür.

Julia Kristeva'ya göre dilsizlikten çıkış, kaybın dilde yeniden üretilmesini zorunlu kılar (2009: 58). Romanda Alaaddin'in parçalanmış beden uzuvlarını toplamak, alegorik olarak kelimeleri, harfleri ve hikâyeleri toplayarak bir edebî metin inşa etmek demektir. Alaaddin'i sokak sokak aramak, aslında "hayatı kelime kelime genişleterek" onu bir romana, yani Bin Hüzünlü Haz'ın kendisine dönüştürme eylemidir. Anlatıcının dış dünyadaki parçaları toplayıp belleğine doldurması, yazarın kelimeleri toplayarak anlatıyı kurmasıdır. Yasın onarıcı evresindeki en büyük telafi, kaybedilen bedensel/ontolojik bütünlüğün yerine metinsel bütünlüğün ikame edilmesidir.

Alaaddin'in parçalanmışlığı, yasın aşılamaz bir hüsranla sonuçlandığı patolojik bir tükenişin aksine, özneyi edilgenlikten koparan ve onu dış dünyayla diyalog kurmaya iten onarıcı bir gerekliliktir. Anlatıcı, her bir parçayı (her bir insanı, mekânı, acıyı ve harfi) toplayarak çökmüş olan yönelimsel ağlarını yeniden örer. Parçalanmışlık, özneye kendi hiçliğinin sınırlarını gösterirken, o parçaları dilin ve estetiğin potasında eriterek "yetkin insan" ve "kendi evrenini yaratan bir yazar/özne" konumuna ulaşmasının temel zeminini hazırlar.

Romanın mekânları, fenomenolojik bir bakışla incelendiğinde, anlatıcının yalnızca çevresini algıladığı ilk hâli değil, içsel varoluş durumunu da ortaya koyar. Merleau-Ponty'nin algıyı "bedenin dünyaya yönelimi" olarak tanımlayan yaklaşımını düşünürsek, Bin Hüzünlü Haz'daki mekânlar, bu yönelimin bozulduğu ve beden-dünya ilişkilerinin çözüldüğü anların sahnesine dönüşür. Şehrin karanlığı, Motel Rom'un dağınıklığı ile ormanın sisli ve geçirgen olmayan yapısı; hepsi, öznenin dış dünyadan değil, kendi içindeki boşluktan gelen karanlığın yansımalarıdır. Mekân, öznenin algısal dünyasının bir parçası haline gelir:

> *"Bir türlü bitip tükenmek bilmiyorlardı çünkü; ben acele ettikçe (nasıl da koşuyordum uçuşan eteklerimle) asansör boşluğunun çevresinde adeta boşluğa tapınırcasına fırıl fırıl dönüyorlar, döndükçe insanın bakışlarını duran bunaltıcı bir koridora dönüşüyorlar, sonra inanılmaz bir hızla çoğalıyorlar, sonra bitmek üzerelermiş havasında görünüp gene çoğalıyorlar, gene çoğalıyorlar ve işte böyle böyle, önüm sıra, kırık bir sel gibi durup dinlenmeden, ama hiç mi hiç durup dinlenmeden, akıp gidiyorlardı. Şehre değil de yeraltına, soğuk böcek kımıltılarıyla dolu, zifiri bir karanlığın içine iniyorlardı sanki... Ya da beni yolumdan alıkoymak için bile isteye, öylece, aptal aptal oyalanıyorlardı" (Toptaş, 1997: 33).*

Mekânın bu denli düşmanca ve yön saptırıcı bir karaktere bürünmesi işlenemeyen kaybın bir dirence dönüşmesi olarak görülebilir. Anlatıcının etrafında âdeta tapınırcasına döndüğü asansör boşluğu, yitirilen nesnenin benlikte açtığı ikame edilemez yarığın mekânsal karşılığıdır. Bir yas çalışmasının gerektirdiği ilerleme ve nesne yatırımını geri çekme eylemi, merdivenlerin özneyi yolundan alıkoyan bir döngüye girmesiyle felce uğrar. Merdivenlerin dış dünyaya (şehre) değil de zifirî bir karanlığın içine, yeraltına yönelmesi, öznenin dış gerçeklikle bağını koparark kayıp nesneyi muhafaza ettiği içsel mahzene doğru ontolojik bir çöküş yaşamasıdır. Mekânın düşmanca bir irade kazanarak anlatıcıyı yolundan alıkoymak için oyalaması durumu,

Melanie Klein'ın yas kuramındaki zulmedici nesneler kavramıyla açıklanabilir. Yas sürecindeki özne, kaybın yarattığı yıkıcı acıyla baş edemediğinde, kendi içindeki saldırganlık ve öfkeyi dış dünyaya yansıtır. Algısal olarak çarpılan mekân (merdivenler), aslında anlatıcının yas sürecini tamamlayıp iyileşmeye (yoluna devam etmeye) karşı gösterdiği içsel direncin somutlaşmış bir mazeretidir. Öznenin eyleme geçememesi ve yası reddetmesi, mekânın ona karşı kurduğu bir barikat, bunaltıcı ve hapsedici bir koridor olarak dışsallaştırılır.

Toptaş'ın romanında mekân genellikle doğrusal, sabit veya güvenilir bir kategori olarak tanımlanmaz; aksine, anlatıcı orada olanı değil, içinde bulunduğu bilinç hâlini görür. Merdivenlerin asansör boşluğunun çevresinde "boşluğa tapınırcasına fırıl fırıl dönmesi" (Toptaş, 1997: 33) zamanın akışının durduğu ve yönelimin bozulduğu bir deneyimin yansımasıdır. Burada hareket, mekânsal değil, algısal niteliktedir; merdivenlerin çoğalması, sona ermeyip sürekli devam etmesi, insanın bakışını duran bunaltıcı bir koridora dönüştürmesi, mekânın dış yerleşiminin ötesinde, öznenin içsel çözülüşünün bir göstergesidir. Algının sabit bir nesneye odaklanmak yerine, kendi içine kıvrılıp çöktüğü bu anlar, anlatıcının deneyimlediği varoluşsal boşluğun dışa yansımasıdır. Asansör boşluğu, anlatıcının içine düşmekten korktuğu duygusal bir uçurumdur. Merdivenlere "beni yolumdan alıkoymak için bile isteye, öylece, aptal aptal oyalanıyorlardı" (Toptaş, 1997: 33) demesi, mekânın düşmanca bir irade kazanmasıdır. Bu öznenin dünyaya yönelimindeki bozukluk, mekânın yoğunlaşmış bir engel olarak deneyimlenmesine neden olur. Bu, zamanın akışını yitirmesi ve mekânın durağan bir baskıya dönüşmesi anlamına gelir. Sonuç olarak, mekân artık öznenin bölünmüş, yönsüz ve ağırlık kazanmış bilincinin somutlaşmış haline gelir. Bu durum, roman boyunca anlatıcının varoluşsal yara almasının fenomenolojik görünümü oluşturur.

Motel Rom, anlatıcının bilinçdışına yaptığı yolculuğun fenomenolojik mekânıdır. "CD-ROM" kelimesinden esinlenilen bu mekân, belleğin ve kayıp anıların depolandığı bir hafıza mekânı işlevi görür. Yaşlı kadının "aranan asıl şey hep insanın içinde kalırmış" (Toptaş, 1997: 52) sözü, mekânın dışsal bir yer olmaktan çok, öznenin içsel bir topografyası olduğunu vurgular. Bu mekânın dağınıklığı, tozluluğu ve karanlık koridorları öznenin iç dünyasındaki narsisistik içe kapanışın ve kayıp nesnenin yarattığı karmaşanın yansımasıdır. Anlatıcı, bu mekânda Alaaddin'i ararken

aslında kendi benliğinin parçalanmış katmanlarını deneyimler. Bu mekânda nesneler yalnızca kullanım değerleriyle değil, anlatıcının bakışını ve algı sınırlarını kuşatan bir yığıntı hâliyle görünür. Motel Rom'da nesneler, anlatıcıyla dünya arasındaki ilişkinin kopukluğunu açığa çıkarır: Oda düzenli değildir, anlamlı bir yerleşimden yoksundur; bir aradalığı belirleyen mantıksal bağlar çözülmüş gibidir. Nesnelerin bu düzensizliği, aslında anlatıcının iç yaşamındaki düzensizliğin izdüşümüdür. Mekân, öznenin taşıyamadığı duyguların dışsal bir yığılması gibidir; nesneler artar, taşar, birikir ve öznenin bedenini çevreleyen bir baskıya dönüşür. Bu baskı, fenomenolojide "mekânın yoğunlaşması" olarak adlandırılan bir deneyime karşılık gelir. Oda, anlatıcının üzerine çöker; daralır, kalınlaşır, ağırlık kazanır. Her nesne, öznenin unutmak istediği bir ayrıntıyı hatırlatıyormuş gibi, varlıklarını somut bir tehdit olarak dayatır. Motel Rom, anlatıcının içsel karmaşasının mekânsal karşılığı olduğundan roman boyunca neşeli, parlak, umut veren bir mekân değil, daima tedirginlik ve bunaltı uyandıran bir ara duraktır. Öznenin benliğini kuramadığı her an Motel Rom'un düzensizliğiyle görünür hâle gelir.

Romanın gerçeküstü katmanlarında zaman kavramı tüm soyutluğunu yitirerek doğrudan fiziki coğrafyanın ve doğanın kendisine dönüşür. Anlatıcının zihninde zaman önce gökyüzünü dolduran rengârenk kuşlara, ardından boynu bükük nehirlere, kasabalara, yollara ve doruklarında karlar olan dağlara dönüşerek mekânsallaşır. Zamanın bu uzamsal yayılımı öylesine mutlak bir ontolojik kuşatmadır ki anlatıcının "üstünde, altında, yanında, önünde, sonunda, peşinde ve içinde" varlık göstermeye başlar. Nihayetinde zaman, "uğul uğul uğuldayan uçsuz bucaksız bir orman kılığına" girerek anlatıcıyı kendi ıssız derinliklerine çeker. Bu orman, salt fiziksel bir mekân değil; zamanın yaprak hışırtıları, ağaç gövdeleri ve bitmek bilmeyen gölgeler formunda bizzat mekânsallaştığı, yaslı öznenin kayboluşunu ve çaresizliğini yankılayan devasa bir sırlar âlemidir.

Orman, romanın en belirgin mekânlarından biri olarak, anlatıcının bilinçdışıyla temas kurduğu bir ara alan niteliği taşır. Toptaş'ın eserinde orman, sadece doğayı temsil etmekle sınırlı kalmaz; aksine, yönsüzlük, köksüzlük, sis, belirsizlik ve "görüngülerin ardında bir başka görüngü" oluşturma yeteneğiyle öznenin iç dünyasının katmanlı yapısını ortaya koyar. Merleau-Ponty'nin algı her zaman hem görüneni hem de görünmeyeni taşır düşüncesi, bu mekânın anlamını açıklamada

yardımcıdır. Orman, görünür olan ile görünmez olan arasındaki sınırları bulanıklaştırır; sanki her görüntü başka bir görüntünün yansımasıdır. Anlatıcı ormana adım attığında, yön bulma, zamanın algısı ve benlik bütünlüğü gibi temel duygu ve farkındalıklarını kaybetme riskiyle karşılaşır. Ormanın yoğunluğu, melankolinin derinliğiyle eşleşir; her ağaç gövdesi, anlatıcının zihninde biriken duyguların bir yansıması gibi çoğalır. Bu nedenle, orman, romanın fenomenolojik alanında en önemli eşik mekânı oluşturur: Anlatıcı burada ne dünyaya ne de kendine tam anlamıyla ait hisseder. Öznenin düşünce akışını durduran ve onu kendi içine çeken bir alan haline gelir. Bu içe çekilme, yasın yarattığı içsel karanlığın dış dünyadaki yansımasıdır. Toptaş'ın ormanı, masalsı ve gerçek dışı atmosferiyle, anlatıcının bilinçdışı süreçlerinin mekânsallaşmış hâlidir. Ormanda yükselip alçalan gölgeler, damar gibi kıvrılan patikalar ve sanki insanın iç sesini dinleyen sessizlik, öznenin kendi derinliğine doğru yol almasının dışsal işaretleridir. Bu nedenle, romandaki en yoğun fenomenolojik mekândır: öznenin kendi içine açılan kapısıdır.

Şehir ise dış dünyanın kaotik yapısının ötesinde öznenin algısal kararmasını da temsil eder. Toptaş'ın şehir tasvirleri neredeyse hiç gündüz geçirmez; sokaklar loş, dar ve yanıp sönen ışıklarla belirsizdir. Bu karanlık, dünyanın kararması değil, bakışın kararmasıdır çünkü şehir toplumsal bir alan veya sosyolojik bir panorama olarak çizilmez; aksine, bilinç hâllerinin gölgesinde biçimlenen bir labirent olarak işlev görür. Şehrin sokaklarında dolaşan anlatıcı, her köşede belirsizlik hissiyle karşılaşır. Yön duygusu sık sık bozulur; perspektif kayar, sokaklar uzar veya kısalır ve mekân artık sabit bir gerçeklik değildir. Bu değişkenlik uzamın kasıtlı kaybı olarak tanımlanan deneyime karşılık gelir: bakış bir nesneye yönelmek ister, fakat yönelim dağılır ve boşluk genişler. Şehrin karanlığı, yalnızca dışarıdaki aydınlık eksikliğinden ibaret değildir; öznenin içsel karanlığının dışa yansımasıdır. Bu karanlıkta ışık var olsa da herhangi bir şeyi net bir şekilde aydınlatacak güçte değildir; her şey kısmen görülür, geri çekilir ve silikleşir. Bu nedenle şehir, anlatıcının kendiyle kurduğu parçalı ilişkinin mekânsal bir yansımasıdır. Ayrıca, şehrin karanlık sahnelerinde sıkça "suç" teması öne çıkar. Şehir karanlıktır; ama suç bile gerçekleşmez ve karanlık bile tam anlamıyla karanlık değildir. Bu durum, öznenin bitmeyen arayışına işaret eder. Şehir, romanda dış dünya yerine öznenin algısal kırılmasını temsil eder. Karanlık, dış dünyanın değil, bilincin karanlığıdır.

Anlatıcının Alaaddin'i (kayıp bütünlüğü) ararken kentin karanlığında yöneldiği mekânlar, "çıkmaz sokakların sinir bozucu sürprizleri arasına sıkışıp kalmış, yer yer ağzı mühürlü mağara şeklinde" (Toptaş, 2020: 37) yıkıntılardır. Çıkmaz sokak, öznenin yönelimsel yayının kopmasını, yas çalışmasının bir sağaltıma ve hedefe ulaşamadan sürekli olarak felce uğramasını temsil eder. Ağzı mühürlü mağara ise kaybı dış dünyada simgeselleştirip dille ifade etmek yerine, onu kendi bilinçdışının en derinlerinde inşa ettiği ağzı mühürlü gizli bir yeraltı mezarına gömerek dilsizleştirir. Mağaranın ağzının mühürlü olması, kaybın simgesel düzene geçişinin imkânsızlığını gösterir. Benliğin fakirleşmesi, boşalması ve enkaza dönüşmesi, romanda dış dünyanın fiziksel yıkımı üzerinden metaforlaştırılır. Anlatıcı, arayışı esnasında "paslı hurda yığınlarının, sinek vızıltılarının gölgesinde unutulmuş çöp bidonlarının" (Toptaş, 2020:19) kuşatması altındadır. Mekân sık sık "yakılıp yıkılmış ülkeler, kendi karanlığında kayıp köyler ve ıssızlığına baykuş tünemiş nice viran şehirler" (Toptaş, 2020: 66) formuna dönüşür. Kaybedilen nesnenin ardından öznenin dünyası anlamını yitirmiş bir enkaz yığınına dönüşmüştür. Öznenin iç dünyasındaki psişik harabe, kurgusal dış dünyanın çöp ve hurda yığınlarına yansıtılarak görünür kılınır.

Yasın en kritik evrelerinden biri, özne ile yitirilen nesne (Öteki) arasındaki sınırların birbirine karıştığı narsisistik özdeşleşim evresidir. Anlatıcının Alaaddin'in gelişiyle yaşanacak karşılaşma anını tahayyül ettiği şu ifadeler bu durumun bir metaforudur: "Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığım bambaşka bir Alaaddin'le, ben de her iki Alaaddin'e de yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı, yüz yüze gelmiş aynalar gibi..." (Toptaş, 2020: 20). Lacancı ayna evresinin trajik bir tersinimi olan bu tabloda, yitirilenin boşluğu, birbirine dönük aynaların yarattığı o baş döndürücü ve sonsuz hiçlikte çoğalır. Yas, nesnenin yokluğunda parçalanan kendini arama döngüsüne hapsolmuş; özne ve kayıp nesne birbirlerinin eksiğini yansıtan sonsuz birer ayna metaforuna dönüşmüştür.

Kayıp nesnenin ruhsal aygıtta bıraktığı yeri doldurulamaz boşluk, romanda derin ontolojik girdaplar şeklinde tezahür eder. Motif olarak karşımıza çıkan "dipsiz bir boğuntu kuyusuna dönüşen şu lanet olası hayatın ağırlığına katlanabilmek" (Toptaş, 2020: 45) ve öznenin kendini ansızın "derin bir uçurumun dibinde, sırtüstü yatıyorken" (Toptaş, 2020: 92) bulması, Lacancı "Eksik" kavramının ve özneyi yutmakla tehdit eden travmatik "Şey"in (das Ding) mekânsal metaforlarıdır. Kuyu ve

uçurum, yası tutulamayan, kelimelerle simgeselleştirilemeyen kaybın bir yerçekimi gibi özneyi kendi eylemsizliğine, boğulma hissine ve hiçliğine çeken topografik yarıklarıdır. Anlatıcının bilincin ormanında yaşadığı kayboluş ve çaresizliği şöyle anlatır: "kendi gölgesinin peşine düşmüş meraklı bir ruh suretinde orada burada dolanıp duracağımın bilincindeydim" (Toptaş, 2020: 94). Bu sözler yası işlenmemiş kaybın özneyi nasıl hayaletleştirdiğinin en açık göstergesidir. Kendi gölgesinin (yitirdiği ve narsisistik olarak içine aldığı nesnenin) peşine düşen özne, dış dünyayla ve Simgesel Düzen'le tüm bağlarını koparmış; solgun, tekinsiz ve eylemsiz bir yansımaya mahkûm olmuştur. Gölge metaforu, yitirilen nesnenin özneye musallat olma biçimini imler.

Zaman ile mekân bütünleşmesinin kaotik boyutu, bozkırdaki mahşeri kalabalık sahnesidir. Bu devasa düzlükte zaman, çizgisel bir tarih bilincini imha ederek tüm çağların aynı koordinatlar üzerinde birleştiği devasa bir palimpseste (üst üste yazılmış parşömen) dönüşür. Bir tarafta henüz kurulmakta olan şehri top atışları ve kılıçlarla ele geçirmeye çalışan geçmişin şanlı komutanları ile orduları varken, aynı fiziksel zeminin üzerinde, yüzyıllar sonrasına ait kırmızı kurdeleli büyük alışveriş merkezleri, alacakaranlık barlar, dev apartmanlar, banka şubeleri varlık gösterir. Zamanın sınırları tümüyle iptal edilmiş; at kişnemeleriyle otomobil homurtuları, kılıç şakırtılarıyla makineli tüfek sesleri ve divit cızırtılarıyla daktilo tıkırtıları havada "sesten yapılmış birer cetvel gibi üst üste çakıştıkları halde" birbirlerini görmezden gelerek aynı uzamı paylaşırlar. Kılıcıyla banka veznesine dalan bir asker veya savaş meydanının üzerine inşa edilen gecekondular, çizgisel tarihin parçalandığını ve öznenin anlam kaybı neticesinde dış dünyayı tüm zamanların aynı anda infilak ettiği, mekânsal bir enkaza dönüştürdüğünü kanıtlar. Yas sürecinde olan anlatıcı için zaman artık geçip giden ve iyileştiren bir nehir değil; katılaşıp taşa (kaleye), sokağa (bakırcılara), coğrafyaya (ormana) ve kaosa (bozkıra) dönüşerek öznenin üzerine çöken aşılmaz bir mekânsal barikattır.

Yasın topografyasını inşa eden mekânsal metaforların yanı sıra, öznenin yönelimsel krizini ve anlam yitimini somutlaştıran çeşitli eşya ve nesne grupları bulunur. Nesneler el-altında olan kullanışlı birer araç olmaktan çıkmış; işlenmemiş travmaların, yitirilen arkaik bağların ve dünya-dağılması yaşayan bilincin epistemolojik engellerine dönüşmüştür. Romanda ormanın derinliklerinde karşılaşılan

kırmızı fiyonklu beyaz pabuçlar, dikenlerin üstüne düşmüş kederli süs iğneleri, dallara takılı kalmış külahlar, yerlerde gezinen yorgun kılıç artıkları ve eyer örtüsüyle seccade, yüzükle bilezik, tespihle halhal gibi birbiriyle ilgisiz görünen eşyalar, bilincin parçalanmışlığının nesneleşmiş halleridir. Bu nesneler, işlenmemiş yasların, travmaların ve bilinç yüzeyine çıkamayan anıların kalıntılarıdır. Kırmızı pabuçlar ve süs iğneleri kişisel bilinçdışına ait yitik çocukluk anılarını (ilk kayıpları) imlerken, kılıç artıkları, eyer örtüsü ve seccade gibi nesneler, kolektif bilinçdışının şimdiki zamana musallat olan arkaik ağırlığını taşır. Yas tutan özne (anlatıcı), bu nesneleri pratik bir amaçla kullanamaz; nesneler dünya ile kurulan bağın koptuğu, yalnızca yitirilmiş zamanlara işaret eden dilsiz ve melankolik kalıntılar olarak öznenin karşısına dikilir.

Romanın gerçeküstü sahnelerinde tayfalar ve ihtiyarlar tarafından okyanusa veya şehrin üzerine fırlatılan "içki şişeleri, gitarlar, mızıkalar... sevgililerin resimleri, kılıçlar, fenerler" ile aşağıdan sepetlerle yukarı çekilen şeyler, kaybı (Alaaddin'i) bulma ve telafi etme çabasının eylemsel boyutunu simgeler. Sepetler yukarı çekildiğinde içlerinden "ihtiyarların sakallarından dökülen ağartıyı andıran boş süt şişeleri" ya da "sararmış gazete sayfası, boş bira kutusu, kredi kartı ya da mahkeme celbi" gibi gündelik modern atıklar çıkar. Boş süt şişeleri arkaik anneyle bağın kopuşunu, memenin/ilksel nesnenin yitimini ve doyurulamaz ontolojik açlığı simgeler. Çekilen sepetlerden anlamlı bir bütünlük yerine kredi kartı gibi modern tüketim atıklarının çıkması, öznenin aradığı sahici varoluşun (Alaaddin/anlam) yerine, "das Man" (herkes/gündelik/sıradanlık) dünyasının anlamsız nesnelerinin doluştuğunu gösterir. Nesneler dünyası, yas tutan özneye yalnızca kendi anlamsızlığını ve dipsiz gürültüsünü kusar.

Şehrin sokaklarında Alaaddin'i arayan anlatıcının etrafını saran "kaldırımlara taşan televizyon kabini, çelik kasa, buzdolabı, masa, vestiyer ve koltuk takımı gibi şapşal suratlı eşyalar" (Toptaş, 2020: 19) ile paslı hurda yığınları, çöp bidonları, yas sürecinde dünyanın nasıl bir enkaza dönüştüğünün fiziksel projeksiyonlarıdır. Dış dünyanın bu fiziksel yıkımı ve çöpleşmesi, kaybedilen nesnenin ardından benliğin de fakirleşip boşaldığı ve enkaza dönüştüğü psişik harabenin dışavurumudur. Üstelik bu nesneler, anlatıcının üzerine devleşerek gelen "ağızlarını açmış ince belli çamaşır makineleri" (Toptaş, 2020: 12) şeklinde algılandığında, nesne ontolojik bir tehdit

halini alır. Bu tüketim nesneleri, işlevselliğini yitirmiş, öznenin üzerine kapanan, onu boğan ve eylemsizliğine hapseden zulmedici nesnelere dönüşmüştür. Anlatıcının kentin yorucu gürültüsünden ve parçalanmışlık hissinden kaçarak sığındığı bakırcılar sokağında uzun uzun izlediği kalaylanmış tepsilerin, kocaman sinilerin, çeşit çeşit çanakların ve tasların ışıltıları algısal bir onarım çabasıdır. Kriz içindeki bilincin parçalanan koordinatları, bu nesnelerin üzerindeki el değmemiş işlemelerin ayrıntıları arasında kaybolarak geçici bir süre dinlenir ve yeniden yapılanır. Bu eski, geleneksel ve ışıltılı nesneler, modern kentin nesneleştirdiği ve sömürdüğü dünyanın aksine, henüz parçalanmamış, bütüncül bir geçmiş zamanın havasını taşır. Yaslı özne, bu nesnelerin varlığında kendi dağılmışlığını unutur ve "çok eski bir zamanı yaşayan, henüz şehrin bugünkü görüntüsüyle kirlenmemiş" (Toptaş, 2020: 56) bir illüzyonun içinde, kaybın acısını anlık olarak askıya alan güvenli bir alan inşa eder.

Kaybın simgesel düzene aktarılamaması, dilin iletişimsel işlevini çökertirken kelimeleri fizikselleşen boğucu bir mekâna dönüştürür. Sarayda masal anlatan Tatar kızı sekansında kelimeler, bizzat maddenin ve gerçekliğin yerini alır; her şey kelimelerden oluşmaya başlar: sessizlik kelimelerden, kız kelimelerden, hükümdar, şarap testisi, saray, bakışlar ve duruşlar kelimelerdendir. Kız, anlattığı dünyanın ötesine geçemeyerek kendi kelimelerinin içine hapsolur ve oraya bağlanır. Dilin bu tahrip edici mekânsallaşması, anlatıcının kendisini de kızın kelimelerinden oluşmuş, içinde değişik serüvenlere ait binlerce cümle taşıyan ve yüzü virgüllerle dolu upuzun bir cümle gibi hissetmesine yol açar. Öznenin kendisini fiziksel bir metin yığını (bir cümle) olarak algılaması, yasın ağırlığı altında simgesel zırhın çatladığını ve öznenin dilin nesnesine dönüşerek ezildiğini gösterir.

Alaaddin'in yitimi, simgesel düzlemde ikame edilemeyen bir eksiklik olarak bizzat varoluşsal bir ağırlık kazanır ve yokluğu kurar. Hükümdarın kardeşi, arayışın sonuçsuzluğu karşısında etrafındaki insanları birer bütünlüklü özne olarak algılamayı bırakarak onları kayıp nesnenin salt birer göstergesine indirger; öyle ki karşısındaki sadrazam, içi mağara gibi karanlık olan, uçuk benizli ve ürkek bir "bulunamadı" kelimesine dönüşür. Salondaki diğer adamlar da aynı kelimenin farklı yazılımlarından kurulmuş birer "bulunamadı" formuna bürünür. Bu durum, travmatik kaybın dış dünyadaki ötekileri bile hiçlik ve eksiklik göstergesine hapsederek, yokluğu bizzat bedensel bir forma dönüştürdüğünün kanıtıdır.

Çevirme ve metaforlaştırma kapasitesini yitiren özne dilsizliğe ve eylemsizliğe mahkûm olur. Romanda dilin bu işlevsizleşmesi, kelimelerin havada asılı kalan, somut ve ağır kütlelere dönüşmesiyle betimlenir. Sokaklarda dolaşan insanların dudaklarından dökülen "kalın tenli kelimelerden oluşmuş kırık dökük cümleler", hem hayatın derinliklerine inip onu zapt etmeye hem de ondan uzaklaşmaya çalışan bitkin solucanlar gibi yere dökülür, çene uçlarında ölü ölü sarkar. Kelimelerin canlılığını yitirip ölü solucanlara benzetilmesi, yaslı bilincin dünyayı anlamlandırma kapasitesinin çürüdüğünü gösterir.

Mekânın ve dış gerçekliğin algılanışında sis, Husserlci anlamda bir fenomenolojik paranteze alma işlevi görerek nesnelerin ve dünyanın alışılmış bütünlüğünü askıya alır. Sokaklara çöken bu sis, ortalıktaki tüm çizgileri, renkleri ve nesne ilişkilerini silip süpürürken, içinden yalnızca savaş kurbanlarına benzeyen, kolu bacağı eksik, şekli şemali bozuk hayal meyal insanlar belirir. Yas sürecindeki parçalanmış bilincin izdüşümü olan bu insanlar, öznelliklerini yitirerek yalnızca alınlarında taşıdıkları küçücük hikâyelerle var olurlar. Bu hikâyeler köpürerek sise karışır; kavrulmuş soğan kokularından kırık kalplere, çerçöp dolu köşelerden siren seslerine bulaşarak sessiz sedasız kaybolur. Ötekinin bütünlüklü bir varlık olarak kavranamaması, anlatıcının kendi kayıp arayışını ve yitik anlamını dış dünyadaki bu fragmanlaşmış bedenler üzerinden parçalı bir şekilde deneyimlediğini gösterir.

Öznenin yasından ve acısından vazgeçmeyi reddedişi, romanda dev bir böcek alegorisi üzerinden mazoşistik bir kendilik mücadelesi olarak sergilenir. Uçurumun dibinde insan boyutlarındaki dev bir böcek, sırtüstü yatarak doğrulabilmek için acınası incelikteki bacaklarını havada çaresizce oynatıp durur. Anlatıcı ona yardım edip gövdesini ters çevirmeyi düşünse de böceğin bu müdahaleyle kendi gövdesinin yetersizliğini fark edip daha derin bir acıya gömülmemesi için bundan vazgeçer. Böcek, dışarıdan bir müdahale gelirse çırpınmaktan vazgeçecek, çevresindeki yapraklara, otlara ve taşlara benzeyerek yavaş yavaş kendisi olmaktan çıkacaktır. Bu umutsuz ama sürekli çırpınış, böceğin kendi sınırlarını koruyabildiği ve kendisi olmayı sürdürebildiği yegâne varoluş biçimidir. Travmatik yastan (ve kaybedilen nesneden) kopmanın öznenin kendi sınırlarının silinmesi anlamına geleceği korkusu, melankolik içe kapanışın acı verici de olsa ontolojik bir sığınağa dönüştüğünü vurgular.

Dolayısıyla dev böcek imgesi üzerinden yas, acıdan kurtulunması gereken geçici bir evre olarak değil; benliğin silinmesini (ölümü) engelleyen trajik bir hayatta kalma mekanizması olarak kurgulanır. Mazoşistik eylemsizlik ve acı, melankolik öznenin kendi sınırlarını çizebildiği, dünyadan kopuşunu anlamlandırdığı ve kayıp nesneyle kurduğu hastalıklı bağ sayesinde kendisi olmayı sürdürdüğü bir sığınaktır. Böcek, can havliyle çırpındıkça konumunu değiştirip kurtulamaz, tıpkı Alaaddin'i arayan anlatıcının hiçbir zaman onu bulamaması gibi; ancak bu beyhude ama aralıksız çırpınış sayesinde kendi sınırlarını muhafaza ederek yok oluşa karşı direnir. Mazoşistik içe kapanış, özneyi hiçliğin ve parçalanmışlığın ortasında tutarken, acıyı bizzat varoluşun yegâne kanıtı hâline getirerek yasa hizmet etmektedir.

Ölüm, biyolojik bir sondan ziyade, yasın dünyayı renksizleştiren ve eylemi felç eden algısal bir kararması olarak fenomenolojik bir mekân (düzlük) formunda karşımıza çıkar. Kayalıkların dibinden başlayıp ufka doğru genişleyen bu sakin düzlük, kendi çizgilerinin içinde uyuyakalmış ağaçları ve kıpırtıların yokluğuyla, içinde o güne dek yaşanan ölümlerin yankılarını taşıyan kocaman bir ölüme benzer. Anlatıcı, bu devasa ölüm haritasının karşısında hayatta kalabilmek için ölüme meydan okumak yerine bizzat onun şeklini almayı dener ve taşın üstünde birdenbire taş kesilir. Yaslı öznenin ölüme karşı eyleme geçemeyip onun hareketsizliğini taklit ederek taşlaşması, dünyanın canlılığını yitirmesine ve melankolik donukluğun bizzat mekânın kendisine sızarak öznenin her türlü yönelimini iptal edişine dair fenomenolojik bir uzam yaratır.

Bütün bu incelemelerin ışığında Bin Hüzünlü Haz, modern öznenin mutlak bütünlüğünü yitirmesiyle girdiği ontolojik krizin ve simgesel düzlemden kopuşunun dilsiz, parçalı ve melankolik bir ağıtı olarak okunmalıdır. Alaaddin imgesi etrafında şekillenen arayış, dış dünyada somut bir nesne bulma çabasından ziyade, öznenin kendi içsel eksikliğiyle, yönelimselliğini yitiren bilinciyle ve parçalanan zaman-mekân algısıyla yüzleşmesidir. Romanda dilin parçalanması, zamanın uzamsallaşarak devasa bir ormana veya bozkıra dönüşmesi ve öznenin mazoşistik bir eylemsizliğe gömülerek taşlaşması, yas çalışmasının bir türlü tamamlanamadığı patolojik bir kilitlenmeyi ifşa eder. Eser, kaybın telafi edilemediği noktada dünyanın nasıl anlamsız bir atık yığınına ve düşmanca bir labirente dönüştüğünü gösteren yoğun yas metinlerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

3.3. KURTARICISINI KAYBETMİŞ MELANKOLİK ÖZNENİN YASI: ANAYURT OTELİ

Yusuf Atılgan'ın Anayurt Oteli romanı, bir Anadolu kasabasındaki tren istasyonunun yakınına konumlanmış Anayurt Oteli'nin kâtibi ve sahibi Zebercet'in monoton ve yalnız yaşamını anlatır. Roman Zebercet'in iç dünyasına odaklanarak onun psikolojik çöküşünü ve varoluşsal sıkıntılarını detaylı şekilde işler. Romanın dönüm noktası, bir perşembe gecesi gecikmiş Ankara treniyle otele gelen gizemli bir kadının bir gece kalıp ertesi gün tekrar geleceğini söyleyerek ayrılmasıyla başlar. Bu kadın Zebercet'in tekdüze ve rutine dayalı hayatına anlam ve beklenti katar. Kadının döneceği umuduyla yaşayan Zebercet, bu beklenti içinde giderek daha çok içe kapanır, gerçeklikten uzaklaşır ve saplantılı bir ruh haline bürünür. Kadının dönüşü geciktikçe, Zebercet'in ruh hâli bozulur, cinsellik arzuları ve bastırılmış duyguları ortaya çıkar ve nihayetinde kendi hayatına son vermesiyle roman trajik bir sona ulaşır.

Zebercet modern çağda yalnızlaşan, yabancılaşan ve ruhsal olarak tükenmiş insanların temsilcisidir. Kişiliği, roman boyunca yoğun bir yalnızlık, cinsel bastırma, aidiyetsizlik ve ölüm arzusu temalarıyla şekillenmiştir. Zebercet'in hayatı otelin duvarları arasında geçer. Toplumdan uzak, insanlarla sağlıklı ilişkiler kuramayan, içe dönük bir yapıya sahiptir. Otel onun hem güvenli limanı hem de hapishanesi olur. Günlük tekrarlar bu yalnızlığı arttırır ve onu daha derin bir boşluğa sürükler. Zaman algısı bozulmuştur; gizemli kadının dönüşünü beklerken zaman onun için durur. Geçmiş sürekli olarak şimdiki ana nüfuz eder ve gelecek belirsizliğini korur. Otel, onun için sadece bir mekân değil, iç dünyasının bir yansımasıdır. Otelin eski ve kasvetli atmosferi Zebercet'in ruh halini ve yalnızlığını pekiştirir. Gündelik nesnelerle olan ilişkisi de saplantılıdır; her nesne onun iç dünyasındaki boşluğu ve eksikliği yansıtır. Zebercet'in cinsel yaşamı, bastırılmış arzular ve takıntılarla biçimlenir. Gizemli kadının otele gelmesi, onun içindeki bastırılmış cinsel dürtüleri uyandırır. Kadının otele dönüşünü şiddetle beklerken de bu arzular kontrol edilemez hâle gelir.

Romanda yas temasına odaklandığında, Zebercet'in gizemli kadına olan ilgisi ve kadının gitmesiyle tetiklenen olaylar Zebercet'in yasla ilgili geçmiş ilişkilerini ortaya koyar. Kadının gelişi, Zebercet'in hayatında yeni bir anlam alanı yaratarak onun rutin yaşamını değiştirmiştir. Kadının otele ve iç dünyasına giriş yapması, umut, arzu,

heyecan ve yaşama bağlılık hisleri uyandırır. Onun ayrılmasıyla giderek kültürel alanlardan uzaklaşır. Gerçekliğin yitirilmeye başlamasıyla Zebercet saplantılı ritüellerini artırarak kadını bekler. Bu beklenti yaşama arzusunu körükler; fakat beklentinin karşılanmaması nesnenin kaybının kesinleşmesini ve yas sürecini başlatır. Zebercet gizemli kadının gidişinden sonra onun odasını, eşyalarını ve hatta kokusunu taklit etmeye başlar. Kadının yatağında uyuması ve eşyalarına dokunması, onunla birleşme arzusunun göstergesidir. Bu özdeşleşme, nesneyi içselleştirip onunla birleşmeye çalışmaktır. Ancak bu, yas tutma sürecinde nesne anısını korumaktan çok, kaybı benliğin bir parçası haline getirmektir. Bu durum benliğinin nesnenin gölgesi altında ezilmesine ve kimliğini kaybetmesine neden olur.

Zebercet'in annesini erken kaybetmesi ve babasının ilgisizliği onun yaşamında güçlü bir boşluk algısı oluşturur. Bu durum, onun varoluşsal ihtiyaçlarının temel kaynağıdır. Gizemli kadının gelişi, Zebercet için bu boşluğu doldurabilecek ve arzularını tatmin edebilecek objet petit a olarak belirir. Kadın, onun için kayıp annenin, eksik olanın ve idealize edilen bir imgenin temsili olur. Kadının geri döneceği vaadi Zebercet'in bu boşluğu doldurma umutlarını canlı tutar. Ancak arzu edilen nesne asla tam anlamıyla erişilebilir değildir; o, sürekli değişen ve özneyi peşinden sürükleyen bir boşluk olarak var olur. Kadının dönmemesi Zebercet'in bu temel eksikliğinin yeniden ve daha şiddetli bir şekilde ortaya çıkmasına neden olur. Lacan öznenin arzusunu Öteki'nin Arzusu olarak tanımlar. Özne hem arzuladığını (toplum, dil ve kültür gibi) Öteki aracılığıyla öğrenir hem kendi arzularını bu gözle tanımlar. Gizemli kadının gelişiyle birlikte, Zebercet'in arzusu kadının ona yönelik olası arzusu çevresinde şekillenir. Kadının geri dönmesini istemesi Öteki tarafından arzulanmak ve değerli bir özne olmak arzusu ile ilgilidir. Kadının dönmemesi ise Zebercet'in Öteki'nin gözündeki değerini sorgulamasına neden olur ve kendi varoluşsal boşluğunu daha derin şekilde hissetmesine yol açar. Lacan, dilin ve sembolik düzenin öznenin oluşumunda merkezi bir rol oynadığını vurgular (Fink, 2016: 134). Dil, arzuyu ifade etmek ve dünyayı anlamlandırmak için araçtır. Ancak Zebercet dil ve sembolik düzenle sağlıklı bir ilişki kuramaz. Kadının gidişinden sonra, Zebercet'in dili giderek daha fazla bozularak tekrarlara ve anlamsız ifadelere başvurur. Bu durum, onun sembolik düzenden dışlanmışlığını ve gerçeklikle bağının zayıfladığını gösterir.

Roman Zebercet karakterinin iç dünyasını ve varoluşsal deneyimlerini detaylı şekilde incelediğinden, fenomenolojik bir değerlendirmeye olanak tanır. Zebercet'in yaşantısındaki deneyimlerin görünümü, roman atmosferinde yasın vücut bulan ifade halleri, dünyanın nasıl algılandığı, gündelik mekânlar ve nesnelerle kurulan ilişkiler ile zamanın akışı fenomenolojik kavramlar aracılığıyla ele alınabilir. Bilince doğrudan iletilen şey olarak deneyim, önyargılardan arınmış biçimde araştırılabilir. Zebercet'in yaşantısı dış olaylardan çok, bu olayların onun bilincinde nasıl yankılandığı ve anlam kazandığı üzerinden şekillenir. Zebercet'in dünyayı algılama şekli, otelin odaları, eşyaları ve günlük alışkanlıklarıyla kurduğu bağ, onun varoluşsal durumunun bir yansıması olarak görülebilir. Karakterin iç dünyasındaki bu öznel deneyimlerin dış dünyadaki nesneler ve mekânlarla nasıl birleşip anlam kazandığını gösterir. Otelin kasvetli ve zamanın durduğu izlenimini veren yapısı Zebercet'in ruh halini yansıtır. Duvarların rengi, eşyaların eski ve kullanılmış hali, koridorlardaki sessizlik, hepsi Zebercet'in yalnızlığını ve umutsuzluğunu ortaya koyar. Bu atmosfer bir dekor olmaktan öte, Zebercet'in yasının görünümüdür. Otel onun bilincinde bir tür hapishane, bekleme odası ve mezar gibi görünür. Bu durum, fenomenolojinin dünyada-varolma kavramıyla açıklanabilir; Zebercet, dünyayla değil, kendi içsel yas dünyasıyla var olur. Kayıpla dış dünyanın gerçekliği onun için önemsiz hale gelir; yalnızca kadının geri dönüşü ve bu beklentinin yarattığı içsel gerilim gerçeklik olarak kalır. Otelde her köşe, her oda, onun yalnızlıklarını, beklentilerini ve takıntılarını yansıtır. Özellikle gizemli kadının konakladığı oda Zebercet'in bilinçdışında özel bir anlam kazanır. Bu oda, kadının geri dönüşü umudunun ve Zebercet'in bastırılmış arzularının odak noktasıdır. Odanın kapısı, onun için hem bir umut kapısı hem de bir hapishane kapısıdır. Oda içerisindeki eşyalar, kadının varlığının izlerini taşıyan kutsal nesneler gibi algılanır. Bu durum, mekânın yalnızca fiziksel bir yer olmanın ötesine geçip öznenin duygusal ve psikolojik durumunu yansıtan bir fenomen haline gelmesidir. Kadının bıraktığı eşyalar kadının varlığını sürdüren ve onunla bağ kurmasını sağlayan canlı fenomenlerdir. Kadının yatağı, çarşafları ve kokusu Zebercet'in bilincinde kadının imgesini canlı tutar. Zamanla kurduğu ilişki onun yasının en belirgin unsurlarından biridir. Kadının geri döneceği beklentisi, onun için zamanın akışını adeta durdurur. Geçmiş, sürekli olarak şimdiki ana nüfuz eder; kadının gidişiyle başlayan bekleyiş, şimdiki zamanı bir tür askıya alınmış hâle getirir. Gelecek

ise, yalnızca kadının dönüşüyle anlam kazanacak belirsiz bir zaman dilimidir. Bu durum, fenomenolojideki yaşanmış zaman kavramıyla açıklanabilir. Karakterin dünyayı algılayış biçimi, mekân, nesneler ve zamanla kurduğu bu öznel ilişkiler, Zebercet'in iç dünyasının karmaşıklığını ve romanın atmosferinde yasın nasıl çok boyutlu şekilde ortaya çıktığını anlamamıza katkıda bulunur.

Merleau-Ponty'nin beden fenomenolojisine göre, özne dünyayı zihinsel temsillerle değil, yaşanan bedeni aracılığıyla, mekâna yerleşme tarzıyla algılar (2017: 148). Yas, öznenin mekânla kurduğu bu yönelimsel bağın gevşemesine ve nesnelerin eyleme çağıran fizyonomik çekiciliğini yitirmesine neden olur. Anayurt Oteli'nde mekân, Zebercet'in iç dünyasındaki iletişimsizliğin, yurtsuzluğun ve aidiyetsizliğin somutlaştığı, ölüm ile yaşam arasında asılı kalmış bir ara yer hâline gelir (Baştürk, 2015: 131). Kadının sadece bir gece kaldığı 1 numaralı oda, Zebercet için adeta dokunulmaz bir kutsal alana, yutulan nesnenin saklandığı bir mezara dönüşür. Zebercet, kadının bıraktığı havluyu, çay bardağını ve buruşuk yatağı değiştirmeyerek kaybın gerçekliğini inkâr eder; yitirilen nesneyi kendi içselliğine, otelin tam kalbine gömer. Odadaki eşyalar, kadının yokluğunu sürekli kılan fetiş nesneler olarak mekânın tekinsizliğini artırır ve Zebercet'in gerçeklikle bağını zedeler.

Zebercet'in dış dünyayla kurduğu zayıf bağların kadının gelmeyişiyle tamamen kopması, mekânın giderek daralması ve içe kapanması şeklinde tezahür eder. Paranteze almanın travmatik bir yansıması olarak Zebercet, dış dünyanın bağımsız gerçekliğine dair doğal tavrını askıya alır ve oteli dışarıya kapatarak dünyasızlaşmış bir transendental solipsizme gömülür. Otelin dış kapısına kapalı levhasının asılması, müşteri kabul edilmemesi ve merdiven altındaki resepsiyonun terk edilmesi, Zebercet'in dışarıdaki yaşam akışından tamamen yalıtıldığını gösterir. Baştürk'ün ifade ettiği gibi otel, dış çevreyle ilişkiyi sınırlayan "engelleyici bir eyleyen" ve hastalıklı ruh hâlinin yaşandığı bir "mecburi sığınak" rolünü üstlenir (Baştürk, 2015: 142). Öznenin içine kapandığı bu mekân, geçmişteki Keçeci ailesinin travmalarını ve hayaletlerini barındıran bir yeraltı dünyasına dönüşür; nitekim otelin sokağındaki yön tabelasının toprağı göstermesi, mekânın baştan beri bir mezar, bir yeraltı imgesi taşıdığını fenomenolojik olarak ifşa eder.

Mekânın daralmasına eşlik eden renk, ışık ve sessizlik unsurları, dünyanın özneye açılma tonunu belirler. Roman boyunca otelin atmosferine hâkim olan loşluk,

karanlık ve sessizlik Zebercet'in içsel hiçliğini ve merkezsizleşmesi durumunu yoğunlaştırır. Zebercet'in kadının odasına genellikle gece yarısı, karanlıkta veya sadece cılız bir gece lambasının solgun ışığında girmesi, gerçeklik ile fantezi arasındaki sınırın eridiğini gösterir. Loş ışık, nesnelerin net sınırlarını ortadan kaldırarak dünyayı belirsizleştirir; bu durum melankolik öznenin arkaik nesneye duyduğu narsisistik bağlılığı ve dış dünyanın sembolik düzeninden kopuşunu simgeler. Otelin ağır sessizliği, yalnızca dışarıdan geçen trenlerin veya ağır vasıtaların binayı titretmesiyle bozulur. Bu akustik yalıtılmışlık ve dış dünyanın yalnızca bir sarsıntı olarak içeri sızması bedenin ritmini ve zaman algısını dönüştürür. Zebercet için zaman akmayı bırakmış, geçmiş donuk ve değişmez bir şimdiki zamana dönüşmüştür. Otelin sessizliği, huzur verici bir sükûnet değil; Sartre'ın hiçlik deneyimiyle örtüşen, dünyanın anlam ağının çöktüğü, eşyaların özneyi eyleme çağırmadığı tekinsiz bir boşluktur. Bu durağanlık içinde Zebercet'in zihni, otelin geçmişte barındırdığı ölülerin ve kendi travmalarının sessiz çığlıklarıyla yankılanır. Hans Loewald'ın yas teorisinde başarılı bir sürecin hayaletlerin atalara dönüşmesini sağlaması beklenirken Anayurt Oteli'nin karanlık atmosferinde hayaletler (intihar eden dayı Faruk, gelmeyen kadın) Zebercet'e musallat olmaya devam eder ve onu felç eder. Giderek yoğunlaşan bu hiçlik, sessizlik ve eylemsizlik hissi, en nihayetinde bir patlamayla ortalıkçı kadının ve kedinin öldürülmesine, ardından da Zebercet'in kendi varlığını otelin tavanına asarak otele kalıcı bir ölü olarak eklemlenmesine evrilir.

Zebercet'in babası Ahmet Efendi'nin, bitpazarından alıp getirdiği yarı çıplak sömürge kapatması resmini 1 numaralı odaya astıktan sonra, "Oğlum Zebercet, ben ölünce olur olmaz kimselere vermezsin bu odayı. Bir otelde böyle bir oda gerek" (Atılgan, 2016: 9) diyerek mekânı sıradan misafirlerin kullanımına kapatması, mekânın nesnel bir barınak olmaktan çıkarılıp ontolojik bir ayrıcalıkla istisnai bir alan olarak önceden kurgulanmasıdır. Babasının bu odayı olmazsa olmaz kılması, yaşanan mekân bağlamında, Zebercet'in dünyaya yönelimini daha baştan belirleyen ve kısıtlayan aşkınsal bir a priori yapı olarak işlev görür. Zebercet, bu otele fırlatılmış bir varlık olarak, kendi mekânsal anlam ağını özgürce öremez; zira otelin tam kalbinde yer alan bu oda, ölmüş babanın arzusu, otoritesi ve fantezisiyle çoktan işgal edilmiştir.

Babanın 1 numaralı oda üzerindeki bu kesin buyruğu, Lacancı "Babanın Yasası"nın mimari bir izdüşümüdür. Baba, bu odayı otelin gündelik, sıradan ve

dünyevi akışından koparak onu dokunulmaz, adeta kutsal bir fantezi uzamı haline getirir. Odanın olur olmaz kimselere verilmemesi talimatı, Zebercet'i ölü babasının arzularının ve sırlarının pasif bir bekçisi konumuna indirger. Nitekim Zebercet, yılda yalnızca birkaç kişiye verdiği bu odayı boş tutabilmek için kayıt defterinde sahtecilik yapar ve otelin kasasından kendi parasıyla açığı kapatır. Bu eylemle baba, kendi bilinçdışındaki bir fanteziyi -sömürge kapatması resmiyle simgelenen libidinal bir alanı- oğluna bir mekân üzerinden miras bırakmış ve bu oda, Zebercet'in şimdisine musallat olan bir hayalet alana dönüşmüştür. Babanın bu müdahalesi, ilerleyen süreçte 1 numaralı odanın bir "mahzen mezar"a dönüşmesinin yapısal hazırlığıdır. Bir mekânın mahzen mezar işlevi görebilmesi için öncelikle dış dünyanın gerçekliğinden yalıtılmış, mühürlü ve gizli bir topografyaya sahip olması gerekir. Babanın "olur olmaz kimselere vermezsin" kuralı, doğal tavrın ve gündelik gerçekliğin bu oda için zaten baştan paranteze alınmış olduğunu gösterir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın odaya girdiğinde, baba tarafından sınırları çizilmiş, mitolojikleştirilmiş ve fetişleştirilmiş bu hazır fantezi sahnesine adım atmış olur. Kadının gidişinin ardından Zebercet'in odanın kapısını kilitleyip içerideki zamanı dondurması, babasının odayı dış dünyaya kapatma eyleminin patolojik bir devamıdır. Ayrıca, babanın bu odayı gerekli kılması, Sartre'ın hiçlik ontolojisi bağlamında paradoksal bir durum yaratır. Baba, odayı doldurulması gereken özel bir anlam merkezi olarak işaret etmiş olsa da Zebercet için bu oda, kendi varoluşsal eksikliğinin ve hiçliğinin yankılandığı bir boşluk olarak kalır. Odanın ayrıcalıklı konumu, oraya gelecek Başkası'nı da sıradan bir müşteri olmaktan çıkarıp Zebercet'in varoluşunu onaylayacak mutlak bir kurtarıcıya dönüştürür. Baba, odayı olmazsa olmaz ilan ederek oğlunun dünyayla doğrudan ve doğal bir ilişki kurmasını (sahici bir varoluş geliştirmesini) engellemiş; onu, sonu mutlak bir transendental solipsizme ve kendi bedenini yok etmeye varacak kapalı bir mekânın içine hapsetmiştir. Odadaki tablo ve babanın emri, Zebercet'in kendi deneyimini yaşamasını engelleyen, mekânı baştan zehirleyen ve nihayetinde oteli devasa bir mezara çevirendir.

Mahzen mezar kavramı, kaybın travmatik gerçekliğini kabul etmeyi reddeden öznenin yitirilen nesneyi bir bütün olarak yutup kendi psişik aygıtının içine hapsettiği patolojik bir içe alım mekanizmasını tanımlar (Abraham ve Torok, 1995: 128-129). İçe yansıtma sürecinin aksine, içe alım mekanizmasında özne, ifade edilemeyen yasın

yarattığı acıyı savuşturmak adına benliğinin içinde gizli, izole bir bölme inşa eder ve kaybedilen nesneyi buraya gömer. Kadının bir gece konakladığı 1 numaralı oda, Zebercet'in zihnindeki bu psişik mahzen mezarın mekânsal, mimari ve fenomenolojik bir izdüşümü olarak işlev görür.

Zebercet, kadının ayrılışının hemen ardından 1 numaralı odanın kapısını kilitler, anahtarı cebine koyar ve dış dünyanın (gerçekliğin) bu alana sızmasını engeller. Odanın içerisindeki hiçbir eşyanın yeri değiştirilmez; yatağın ayakucuna atılmış vişneçürüğü atlas yorgan, kırışık çarşaf, kadının unuttuğu çizgili havlu, bakır küllükte bitmeden söndürülmüş iki sigara izmariti ve dudak izi taşıyan çay bardağı adeta dondurulmuş bir zamanın fetiş nesneleri olarak ilk günkü halleriyle muhafaza edilir. Eşyaların bu titizlikle dondurulması, nesneyi içeride saklayarak sanki kayıp hiç yaşanmamış, nesne hiç gitmemiş gibi yapma düşüncesinin bir tezahürüdür. 1 numaralı oda, artık fiziksel bir otel odası olmaktan çıkmış, Zebercet'in kaybı reddederek kadını bir fantezi uzamında yaşamaya zorladığı bir mahzene dönüşmüştür. Kurama göre melankolik kişi, benliğinde inşa ettiği bu içsel mezarın bekçisi hâline gelir; dış dünyada normal bir yaşam sürüyormuş gibi görünse de iç dünyasında bu kapalı alanda hapsedilmiş nesneyle gizli bir yaşam sürdürür (Abraham ve Torok, 1995: 130). Zebercet'in romanın ilk yarısındaki ikili yaşamı bu durumu kusursuzca örneklendirir. Gündüzleri merdiven altındaki kürsüsünde rutin bir otel kâtibi olarak müşteri kabulü veya kayıt tutma gibi dış dünyanın gerekliliklerini yerine getirir görünürken geceleri otel tenhalaştığında bu mahzen mezarın sadık bekçisi sıfatıyla 1 numaralı odaya sızar. Mahzen mezar metaforunda nesne ölmemiştir, yalnızca öznenin içine hapsedilmiştir. Nitekim Zebercet karanlıkta veya cılız bir gece lambasının ışığında girdiği bu odada, kadının varlığını kendi bedeni üzerinden simüle ederek onu canlı tutmaya çalışır. Kadının bıraktığı çay bardağındaki dudak izini öper, çizgili havluya sarılarak yatağa girer ve "Gelmeseydin ölürdüm" diyerek kendi kendine fanteziler üretir. Hatta kendi sesini incelterek "Ooh, bırakma sakın… nasıl seninim" (Atılgan, 2016: 41) diyerek kadının konuşmasını ve varlığını bedensel bir performansla yeniden üretir. Bu eylemler, nesnenin terk edilmesine izin vermeyen, onu simgesel düzlemde (dille) asimile edemeyip canlı bir kütle olarak içeride yaşatan içe alımdır.

Odanın mahzen mezar işlevi, zaman algısının fenomenolojik olarak çökertilmesini de beraberinde getirir. Freudyen çerçevede yas çalışması, gerçeklik

sınaması yoluyla nesnenin artık var olmadığını özneye kabul ettiren ve libidonun zamanla yeni nesnelere yönelmesini sağlayan ilerlemeci bir süreçtir. Ancak 1 numaralı odada kurulan mahzen mezarda zaman akmaz; geçmiş şimdiki zamanın içine saplanıp kalmıştır. Deneyim anlatısal bir belleğe dönüştürülüp esnemez; bilinçten ayrışmış, mühürlü bir bölmede değişmez bir gerçeklik olarak sürekli yeniden canlandırılır. Zebercet'in 1 numaralı odada gerçekleştirdiği ritüeller de kaybı tarihselleştirmeyi reddeden ve olayı sürekli şimdiki zamanda, saplantılı bir eyleme dökme haliyle yeniden yaşayan bir zihnin yansımasıdır.

Ortalıkçı kadının öldürülmesi, işte bu noktada, nesneyi içeride canlı tutmayı hedefleyen içe alım mekanizmasının dış dünyadaki gerçekliğin direnciyle parçalanması sonucu ortaya çıkan bir şiddet patlamasıdır. Bu cinayet, Zebercet'in ötekiyle kurduğu ilişkinin merkezsizleştiği bir kırılma anını temsil eder. Zebercet'in ortalıkçı kadınla olan ilişkisi, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının otelde kalışından önce, tamamen mekanik, tek taraflı ve nesneleştirici bir eylemdir. Zebercet, kadının uyuyor olmasından, bir özne olarak orada bulunmamasından rahatsızlık duymaz; aksine, bu edilgenlik onun için ilişkilenme biçiminin temelidir. Ancak 1 numaralı odada inşa ettiği mahzen mezar kadının gelmeyişiyle sarsılması, Zebercet'in haz arayışını ve nesneyle kurduğu ilişkiyi kökten değiştirir. Zebercet artık salt bedensel bir boşalım değil, varoluşunu onaylayacak, onu bir hiçlikten kurtaracak duygusal bir onanma ve karşılıklılık aramaya başlar. Sartre'a göre Başkası, öznenin kendi varlığını tanımasını sağlayan vazgeçilmez bir aynadır (2011: 309). Kaybedilen kişinin yokluğu, öznenin bu aynadaki yansımasının silinmesi, kendi varlığıyla ilgili algısının sarsılması anlamına gelir. 1 numaralı odadaki kadının geri dönmemesiyle aynasız kalan ve bir ölüm sessizliğine bürünen Zebercet, bu aynayı ve fantezisinin gerektirdiği canlı nesneyi ortalıkçı kadına yansıtarak zorla var etmeye çalışır. Cinayet gecesi ortalıkçı kadının odasına giren Zebercet, daha önceki rutinlerinin aksine kadını sarsarak "Uyansana kız sen!" diyerek onu uyanmaya, gözlerini açmaya ve cinsel edime bilinçli bir özne olarak katılmaya zorlar. Fenomenolojik düzlemde bu talep, Bakış'a duyulan çaresiz bir ihtiyaçtır. Zebercet, kadının gözlerini açarak kendi varoluşuna tanıklık etmesini, böylece 1 numaralı odada yitip gitmekte olan canlı nesne yanılsamasını bir başka bedende sürdürmeyi talep etmektedir. Ancak ortalıkçı kadının uykulu uyuşukluğu, tepkisizliği ve gözlerini inatla kapatması, Zebercet'i nesnenin ölümü,

yokluğu ve geri dönülemezliği ile yüzleştirir. Kadın Zebercet'in fantezisindeki canlı nesne rolünü üstlenmeyi (uyanmayı) reddettiğinde, Zebercet'in zihnindeki yalıtılmış alanın duvarları çatırdar. Travmanın simgeleştirilemediği ve anlatısal belleğe dönüştürülemediği durumlarda özne, ifade edemediği acıyı eyleme döker ve fiziksel olarak yeniden yaşar. Zebercet'in ortalıkçı kadını boğması, reddedilen gerçekliğin (ölümün) bizzat kendi elleriyle dış dünyada sahnelenmesidir. Bu cinayet, melankolik öznenin nesneye duyduğu ikircikli sevgi ve nefretin dışa vurumudur. Zebercet, uyanmayı reddeden ortalıkçı kadının boğazını sıkarken aslında kendisini terk eden, kendi benliğini yoksullaştıran o asıl nesneye, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına duyduğu öfkeyi kusmaktadır. Kadının ölümüyle birlikte otel, yalnızca zihinsel bir mahzen mezar olmaktan çıkıp somut bir cinayet mahalline, gerçek bir mezara dönüşür. Bu kırılma, Zebercet'in dış dünyayla olan son cılız bağını da koparak mutlak bir yalnızlığa iter.

Sürecin sonuna gelindiğinde, mahzen mezar yalnızca 1 numaralı odayla sınırlı kalamaz; melankolik içe alımın zehirli doğası tüm benliği ve dış dünyayı işgal etmeye başlar. Kadının bir daha dönmeyeceği kesinleştiğinde ve Zebercet dış dünyayla (sinema, horoz dövüşü, meyhane) kurmaya çalıştığı bağlarda başarısız olduğunda, otelin dış kapısına kapalı levhasını asarak bütün oteli 1 numaralı odanın mutlak sessizliğine, yani devasa bir mezara dönüştürür. Freud'un ifadesiyle, nesnenin gölgesi Ben'in üzerini kaplamış ve nesne kaybı tümüyle bir Ben kaybına evrilmiştir. 1 numaralı oda ile başlayan mahzen mezar inşası, öznenin dış dünya ile tüm ilişkisini koparmasına, gerçekliği tamamen paranteze aldığı bir solipsizme gömülmesine ve en nihayetinde Zebercet'in kendi bedenini otelin tavanına asarak kendini de bu mezara kalıcı bir ceset olarak dâhil etmesine neden olur.

Otelin 2 numaralı odasında kalan ve roman boyunca Zebercet'in kendisiyle sessiz bir rekabet ve özdeşim kurduğu Emekli Subay karakteri "Başkası" kavramının tekinsiz bir yansımasıdır. Zebercet, bu adamın her gün düzenli tıraş olmasını, pantolonunun ütüsünü ve eylemlerindeki mekanik kesinliği izleyerek kendi eksik varoluşunu onun üzerinden onaylatma ihtiyacı hisseder. Ancak romanın sonlarına doğru polisin otele gelerek bu adamın aslında kızını boğarak öldüren bir katil olduğunu ifşa etmesi, otel mekânının gizlediği şiddeti açığa çıkarır. Başkası, öznenin kendi varlığını bir nesne olarak tanımasını sağlayan vazgeçilmez bir aynadır. Emekli

Subay'ın cinayeti, Zebercet'in ortalıkçı kadını yatağında boğarak öldürmesiyle eylemsel bir psişik simetri yaratır. Zebercet'in "Yeryüzünde her şey olağandı" tespiti, idealleştirilmiş "Başkası"nın bile bir katil olduğu bu evrende, anlamı kuracak, eylemleri yargılayacak nesnel bir değerler sistemi kalmamıştır. Emekli Subay'ın cinayeti, Zebercet'e kendi işlediği cinayetin varoluşsal bir sapma değil, aksine anlamsızlığa gömülmüş bir dünyada mutlak bir olağanlık olduğu sanısını verir.

Bir başka mekân da Zebercet'in adliyeden sonra gittiği Ulu Park'tır. Burası mekânın arkeolojisi ve yasın tarihselleşmesi bağlamında güçlü bir fenomenolojik imgedir. Bu park, aslında eskiden bir gömütlüktür ve Zebercet'in ataları (Malik Ağa, Haşim Bey) tam da onun oturduğu sıranın altında yatmaktadır. Yanına oturan yaşlı adamın anlattıkları, mekânın bir park haline getirilerek geçmişin üzerinin örtüldüğünü gösterir. Modernleşen kasaba, eski mezarlığı silerek ölüleri yeraltına adsız bir biçimde hapsetmiş, geçmişle olan etik ve sembolik diyaloğu koparmıştır. Zebercet'in kendi atalarının mezarı üstünde, yukarıdan bir kumrunun üzerine pislemesiyle yaşadığı absürtlük hissi hem kişisel hem de toplumsal düzeyde ölülerle yaşama yetisinin kaybedildiğinin, yasın tarihselleşemeyip mekânsal bir silme mekanizmasına dönüştüğünün kanıtıdır.

Merleau-Ponty'nin algı ve beden fenomenolojisinde zaman, mekanik ve kronolojik bir ardışıklıktan ziyade, öznenin dünyaya yönelimiyle ve bedensel mevcudiyetiyle var ettiği akışkan bir ufuk, "yaşanan zaman" olarak kavramsallaştırılır. Bedeni dünyaya yerleşme tarzımız olarak görülür; yas ve kayıp deneyimi ise öznenin alışılmış dünyasına uzanan yönelimsel yayının gevşemesine ve dünyaya yerleşme biçiminin bozulmasına yol açar. Yaşanan bu ontolojik sarsıntıyla birlikte yaşanan zaman yavaşlama eğilimi gösterir veya bir noktada düğümlenerek doğal akışını tamamen kaybeder. Zebercet'in zamanla kurduğu sorunlu ilişki, onun yasının en belirgin fenomenolojik özelliklerinden biri olarak öne çıkar.

Otele gelen kadının ayrılışı ve onun geri döneceğine dair geliştirilen saplantılı beklenti, Zebercet'in bilincinde zamanın olağan akışını durdurur. Geçmiş sürekli olarak şimdiki ana nüfuz ederken kadının gidişiyle başlayan bekleyiş şimdiki zamanı felç edici bir askıya alma haline dönüştürür. Zebercet'in dünyasında gelecek, öznenin kendini tasarlayabileceği açık bir ufuk olmaktan çıkmış; yalnızca kadının dönüşüyle anlam kazanabilecek, dışa kapalı ve belirsiz bir zamana indirgenmiştir. Bu kopuşun

bir sonucu olarak Zebercet için zaman ileriye doğru akan kronolojik bir çizgiden sapar ve tamamen öznel bir bekleyiş ile saplantı döngüsüne dönüşür. Yönelimsel bütünlüğün parçalanması, her günün kadının geri döneceği umudunu taşıyan Perşembe gününün hastalıklı bir tekrarı gibi yaşanmasına neden olur. Yaşanan zamanın bu denli düğümlenmesi ve nesnel dünyadan yalıtılması, Zebercet'in gerçeklikten tümüyle uzaklaşarak kendi içsel zamanının ve daralan mekânının içine hapsolmasıyla sonuçlanır.

Zaman, geçmişin retansiyonu (elde tutulması) ile geleceğin protensiyonu (beklentisi) arasında sürekli bir akış ve aşkınlık hâlidir (Waldenfels, 2010: 42). Geçmişten geleceğe doğru uzanan yönelimsel bir akış olarak kavranır; özne, geçmişin tortularını omuzlayarak geleceğe doğru kendini tasarlar. Ancak Anayurt Oteli'nde Zebercet'in yaşamını katı bir biçimde çevreleyen ve eylemlerini kısıtlayan rutinler, bu yönelimsel zaman akışının sekteye uğratılarak şimdiki zamana hapsedilmesinin ve zamanın fenomenolojik olarak dondurulmasının bir tezahürüdür. Bu yönüyle romanda zaman, akışkan zamansallığın askıya alınması ve varoluşsal kaygıya karşı zamanın dondurulması yönünde bir savunma mekanizmasıdır. Zebercet'in dünyasında zaman ileriye doğru akan tarihsel bir ufuk değil; otelin daralan, yalıtılmış ve tekinsizleşen mekânsallığında kendi üzerine kapanan ve mekânla bütünleşerek donan mekanik bir tekrarlar silsilesidir.

Otantik bir varoluş, kişinin kendi sonluluğunun bilinciyle geleceğe doğru kendini tasarlamasını gerektirir. Zebercet ise, dünyaya fırlatılmışlığının yarattığı köksüzlük ve yurtsuzluk duygusuyla başa çıkabilmek adına geleceği tamamen iptal eder ve zamanı rutinlerin değişmez zırhı içine hapseder. Onun dış dünyayla kurduğu bağlar, son derece kısıtlı ve önceden belirlenmiş döngülere dayanır: Yılda bir veya iki kez terziye, altı ayda bir keselenmek için hamama, dört haftada bir saç tıraşına gitmek ve ayda bir otelin gelirini postalamak için sokağa çıkmak. Bu mekanik eylemler, zamanın doğal akışını durdurarak değişimin getirebileceği belirsizliği (kaygıyı) ortadan kaldırmayı hedefler. Zebercet, derin bir özgüven eksikliği yaşadığı için dağınıklığın ve öngörülemezliğin kendisini yok edeceğinden korkar; kurulu düzene ödünsüz bir biçimde uyarak varlığını korumaya ve zamanı yavaşlatıp kontrol altında tutmaya çalışır.

Rutinlerin yarattığı bu donmuş zaman, otelin loşluğu ve sessizliğiyle birleşerek bir paranteze alma durumu yaratır. Dışarıdan geçen ağır arabaların binayı titretmesi veya tren sesleriyle algılanan dış dünyanın tarihsel zamanı akıp giderken, otelin içindeki zaman, Zebercet'in kürsüsünde oturması, kayıt defterini doldurması ve polise fiş göndermesi gibi bürokratik-mekanik eylemlerle yalıtılmış bir şimdiki zamana sabitlenir. Bu ezberlenmiş ilişkiler bütünü, fenomenolojik açıdan Zebercet'in dünyada kendi özgün varlığını kurmasını ve sahici bir varoluş sergilemesini engeller. Kendine ait yaratıcı bir değer üretemeyen ve eylemleriyle kendi özü arasında bir bağ kuramayan Zebercet için gelecek tasarımı tamamen ortadan kalkmıştır. Geleceğin ufkuna doğru kendini yansıtamayan (aşkınlık kuramayan) bir bilincin zamanı ileriye akmaz; kendi üzerine kapanarak mekanik bir tekrar döngüsüne, katı bir rutine dönüşür. Bu durağanlık, Sartre'ın ifadesiyle insanın "tarihe koşulmuş at" konumuna indirgenmesinin, kendi özgürlüğünden ve eylemselliğinden kaçarak kendinde-varlık hâline gelmesinin bir tezahürüdür.

Zamanın dondurulması eylemi, gelen kadının ayrılışının ardından 1 numaralı odada patolojik bir zirveye ulaşır. Kadının gidişi Zebercet'in mekanik zaman algısında bir kırılma yaratır. Zebercet, bu kaybın yarattığı boşlukla başa çıkabilmek ve zamanın yıkıcı akışını (değişimi) durdurabilmek için 1 numaralı odayı kadının bıraktığı anki haliyle mühürler. Yatağın ayakucuna atılmış yorgan, kırışık çarşaf, bakır küllükte söndürülmüş iki sigara izmariti ve dudak izi taşıyan çay bardağı gibi eşyalar, kullanım işlevlerinden sıyrılarak dondurulmuş bir zamanın fetiş nesnelerine dönüşür. Eşyalar artık kullanılan nesneler olmaktan çıkmış, fetiş nesnelerine dönüşerek odayı bir varoluş müzesine çevirmiştir. Işığı bile söndürmeyerek ve içerideki kokunun değişmemesine çabalayarak odanın bu önceki durulmuş, dondurulmuş halini sürdürmeyi amaçlar. Bu eylem, geçmişi şimdiki zamanın içine hapsederek geleceği iptal etme ve zamanı o tek bir anın (kadının var olduğu anın) etrafında dondurma girişimidir. Kadının varlığının sindiği o tekil anı ebedileştirilmeye çalışarak zamanı mekânsallaştırmayı dener. Yaşanan zamanda yas tutan özne için zamanın yönelimsel yayı gevşer ve zaman bir noktada düğümlenir. 1 numaralı oda, zamanın düğümlendiği, dış dünyanın akışından koparılmış mutlak bir vakumdur. Zebercet kadının gidişini anlatısal bir geçmişe dönüştürüp yas çalışmasını tamamlayamaz; bunun yerine olayı

değişmez, donuk ve sürekli şimdiki zamanda yaşanılan bir mekânsal fanteziye hapseder.

Kadının varlığı, Zebercet'in rutinler sarmalında körleşmiş dünyasını bir anlığına aydınlatmış ve onu görülmenin, birisi tarafından onaylanmanın alanına çekmiştir. Dolayısıyla Zebercet'i yaşama yönelmeye itmiş ve arzulayan bir özne haline getirmiştir. Kadının geri dönmeyeceği gerçeğinin ağırlık kazanmasıyla birlikte, Zebercet'in yıllardır titizlikle koruduğu donmuş zaman çatırdamaya başlar. Kadını bekleme ritüeli, eski mekanik rutinlerinin yerini alan yeni ve patolojik bir rutine evrilir. Zaman, kadının döneceği umuduyla ilerlemeyen bir bekleyiş döngüsü haline gelmiştir. Odanın dondurulmuş yapısı, Zebercet'in içsel zamanının donmuşluğunun ve eylemsizliğinin mekânsal karşılığıdır. Ancak kadının bardağının kırılmasıyla "Oda bozulmuştu; kadın gelmezdi artık" (Atılgan, 2016: 38). Bu dondurulmuş zaman yanılsaması fiziksel olarak da parçalanır. Gelecek tasarımı olmayan, rutinin dışına çıkamayan ve zamanı dondurarak kendini korumaya çalışan yanılsamanın çökmesiyle birlikte yaşamın bütününü protesto eden nevrotik bir şiddet patlaması yaşar ve kadının gelmeyeceğinin kesinleşmesiyle birlikte dondurulan zaman çözülür.

Bu kırılma fenomenolojik olarak rutinlerin birer birer terk edilmesiyle kendini gösterir. Zebercet, dört haftalık rutinini bozarak berbere gidip bıyığını kestirir, yeni kıyafetler alır, on yıldır ilk kez ortalıkçı kadını sabah uyandırmaz, otele yeni müşteri kabul etmez ve dış kapıya kapalı levhasını asar. Bıyık kesme eylemi, onun makine düzeniyle işleyen dünyasının teklemeye başladığının ve sarsılmaz sanılan eril/bürokratik rutininin çöktüğünün ilk dışsal göstergesidir. Ancak rutinlerin terk edilmesi, donmuş zamanın çözülüp sağlıklı bir geleceğe akmasını sağlamaz; aksine, Zebercet'i koruyan zırhın parçalanmasıyla onu varoluşsal bir hiçliğin, kaosun ve tekinsizliğin ortasına fırlatır. İçerinin güvenli ve dondurulmuş düzeninden kopan Zebercet, dışarıdaki yaşama (sinema, meyhane, horoz dövüşü) uyum sağlayamaz; adeta yabancı ve tutamaksız bir gölge gibi gezinir. Dış dünyanın tekinsizliği ve kendisinin bir "maşatlık taşı" gibi algılanması, onu otelin giderek mezara dönüşen içselliğine geri dönmeye zorlar.

Zamanın rutinlerle dondurulamadığı, geleceğin ise tamamen yok olduğu bu çıkmazda Zebercet varoluşunu eyleme dökme yoluyla bir şiddet patlamasına yöneltir. Ortalıkçı kadını boğması ve kediyi öldürmesi, bir yönüyle dondurulmuş zaman

yanılsamasının çöküşüne verilen, anlamdan yoksun ve salt ontolojik bir acının başkasına yönlendirilmesinden ibaret olan birer tepkidir. Sonuç olarak, Zebercet'in zamanı durdurma ve kendi hiçliğini rutinlerle maskeleme çabası başarısızlığa uğramış; donmuş zaman, en nihayetinde onun kendi bedenini tavan arasına asarak varlığını kalıcı bir nesneye dönüştürdüğü, zamanın mutlak olarak sonlandığı o büyük eylemsizliğe evrilmiştir. Oysa Zebercet'in içinde bulunduğu donmuş alan kaybettiği ve yasını tutmak için eyleme geçme girişimde bulunduğu kadının gelişiyle hareketlenmişti. Ancak Zebercet eylemi, dışsal dünyada gerçekleştiremediği için kadının yerine koyulabilecek nesnelere yöneldi.

Mekâna hâkim olan mutlak sessizlik ve loşluk, fiziksel birer atmosfer unsuru olmanın çok ötesine geçerek Zebercet'in içine saplandığı melankolik yasın zamansallığını durduran, büken ve döngüselleştiren ontolojik koşullar olarak işlev görür. Romanın atmosferi, Zebercet'in iç dünyasının bir yansıması olarak fenomenolojik bir yas belirimi sunar. Otelin kasvetli, zamanın durduğu hissini veren yapısı, koridorlardaki ağır sessizlik ve eşyaların eskiliği bütünüyle Zebercet'in yalnızlığını ve umutsuzluğunu dışa vurur. Zebercet'in dünyası olan Anayurt Oteli, yeraltının sonsuzluğuna konumlandırılmış, dar bir havaya sahip karanlık bir evrene kurulmuş gibidir. Zebercet'in güne sıklıkla "Oda alacakaranlıktı" tespitiyle başlaması zamanın doğal ritmini ve gece-gündüz diyalektiğini askıya alır. Mekânın aydınlığı, nesnelerin sınırlarını belirginleştirerek özneye pratik bir yönelim (yapabilirim gücü) sunarken loşluk, nesnelerin sınırlarını eritir ve dünyayı belirsizleştirir. Bu görsel belirsizlik, Zebercet'in bilincinde geçmiş ile şimdiki zamanın birbirine sızmasına zemin hazırlar. Oteldeki ağır sessizlik ise yasın zamansallığı üzerinde en az loşluk kadar paralize edici bir etkiye sahiptir. Kadının gidişiyle başlayan bu süreçte dış dünyanın gerçekliği Zebercet için önemini tamamen yitirir. Sessizlik, dış dünyanın kronolojik ve ilerlemeci zamanından kopuşu tescilleyerek, özneyi bilincin tamamen tek bir fenomene odaklandığı travmatik bir şimdiki zamanın içine hapseder. Loşluk ve sessizliğin ortaklaşa desteklediği bu zamansal çöküş, öznenin eylemsizliğini mutlaklaştırır.

Derrida, Edmund Husserl'in fenomenolojisini yapıbozuma uğratırken anlamın saflığına ulaşmak için dış dünyanın ve ötekinin (başkasıyla olan iletişimin) nasıl paranteze alındığını inceler. Zebercet'in oteldeki dış dünyaya kapanış süreci, tam da

bu fenomenolojik yalıtılmanın ve sessizliğin mekânsal bir pratiği olarak okunabilir. Derrida (2023), Husserl fenomenolojisinde ifadenin saf hâline ulaşabilmek için, dış dünyayla olan iletişimi sağlayan belirtme işlevinin dışarıda bırakılması gerektiğini tartışır (s. 57). Dış dünyayla iletişim askıya alındığında geriye kalan Husserl'in tabiriyle ruhun yalnız yaşamıdır. Zebercet'in bu eylemsizliği ve otelin sessizliği, kendi kendine konuşma (içsel monolog) durumunun patolojik bir sahnelenişidir. "Kendi kendine konuşmada... tam anlamıyla, iletişim anlamında konuşmayız, kendimize hiçbir şey iletmeyiz, sadece kendimizi konuşan ve ileten olarak kendimize temsil ederiz" (s. 77). Oteldeki mutlak sessizlik, Zebercet'in artık dışarıya (ötekine) hiçbir şey iletmediği, nesnel gerçekliğin ve ötekinin varlığının iptal edildiği transendental bir yalıtılmışlık alanını temsil eder. Ses ve Fenomen'in "Sessizliği Koruyan Ses" başlıklı altıncı bölümünde, saf bir içselliğin ve fenomenolojik sessizliğin ancak dış dünyanın ve ötekinin reddedilmesiyle kurulabileceğini ifade edilir. Oteldeki sessizlik durumunu açıklamak ve Zebercet'in dış dünya ile bağını koparışını temellendirmek için doğrudan şu alıntı kullanılabilir:

> *"O halde fenomenolojik 'sessizlik', ancak bir çifte dışlama ya da bir çifte indirgemeyle yeniden kurulabilir: belirtici iletişimde bendeki ötekiyle olan ilişkinin indirgenmesi, anlam katmanına dışsal ve onun üstünde, daha sonraki bir katman olarak ifadenin indirgenmesi" (s. 100).*

Zebercet'in inşâ ettiği sessizlik, tam da bu "çifte dışlamanın" mekânsal karşılığıdır. O dış kapıyı kilitleyerek ötekiyle olan ilişkisini (belirtici iletişimi) tamamen indirger. Kendi iç dünyasında, kadının hayaliyle (imgelemiyle) baş başa kalır. "İçsel monolog içerisinde, o hâlde, bir kelime yalnızca temsil edilecektir. Onun yeri belki de imgesel olabilir" (Derrida, 2023; 71). Zebercet'in kadının unuttuğu havluyla ve çay bardağıyla kurduğu ilişki, gerçek bir iletişimin değil, dış dünyanın paranteze alındığı bu sessizlik içinde yaratılan imgesel bir temsilin, bir içsel monoloğun uzantısıdır. Ancak Derrida'nın yapıbozumcu okuması, "kendine mevcudiyet" ve mutlak içsel sessizlik durumunun imkânsızlığını ifşa eder. İçsel monologda bile "ötekinin" izi ve ölümün kökensel ihtimali her zaman mevcuttur. Zebercet otelin sessizliğine gömüldükçe, kendi varlığıyla mutlak bir "şimdi" ve "mevcudiyet" içinde bütünleşmeyi başaramaz; aksine, bu yalıtılmış sessizlik onun kendi içindeki hiçliği ve "na-mevcudiyeti" büyütür.

Derrida, “Sonsuz differance’ın belirişinin kendisi sonludur... kendi ölümüyle ilişki gibi kendiyle özsel ilişki olarak yaşamın sonluluğu hâline gelir” (2023: ss. 135-136) der. Zebercet’in otelin mutlak sessizliği içindeki içsel monoloğu varlığını sürdürecek bir anlam üretemez. Sesin ve iletişimin tamamen askıya alındığı bu fenomenolojik sessizlik, ben ölüyüm önermesinin yapısal gerçekliğine doğru kayar. Nitekim oteldeki bu sağır edici sessizlik, en nihayetinde Zebercet’in ortalıkçı kadını öldürmesine ve ardından kendi bedeni üzerinden varlığına son vermesine (intiharına) varan ontolojik bir çöküşle, mutlak sessizlik olan ölümle sonuçlanır. Anayurt Oteli’ndeki sessizlik, yalnızca fiziksel bir ses yoksunluğu değil; öznenin ötekini ve dış dünyayı dışlayarak kendi ruhun yalnız yaşamına çekilme çabasıdır. Ancak bu fenomenolojik sessizlik, özneye saf bir varoluş (mevcudiyet) sunmak yerine, onu kendi sonluluğu ve hiçliğiyle (ölümle) yüzleştirerek parçalar.

Nihayetinde Anayurt Oteli, dünyayla yönelimsel bağlarını bütünüyle koparmış, aidiyetsiz ve melankolik bir öznenin, varoluşsal hiçliğinden sıyrılabilmek adına bel bağladığı yegâne ontolojik kurtarıcısını kaybetmesinin ardından sürüklendiği mutlak yıkımın fenomenolojik bir dökümüdür. Zebercet’in rutinlerin, anlamsız nesnelerin ve sessizliğin içine hapsolmuş eylemsiz hayatı, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının varlığıyla bir anlığına aydınlanmış; kadın, onun iç dünyasındaki devasa eksikliği dolduracak, onu yalıtılmışlığından çekip çıkararak varoluşunu onaylayacak idealize edilmiş bir kurtarıcı imgesi olarak konumlanmıştır. Ancak bu kurtarıcının oteli terk etmesi ve bir daha dönmemesi, Zebercet’i kurtulmayı umduğu o derin melankolinin çok daha karanlık, telafisi imkânsız bir evresine iterek hastalıklı bir yas sürecini tetiklemiştir.

3.4. BAŞARILABİLEN BİR YAS: ÖLÜ ERKEK KUŞLAR

İnci Aral’ın Ölü Erkek Kuşlar romanı, hayatındaki erkek figürleri ve onlarla kurduğu ortak yaşamı peş peşe yitiren başkarakter Suna’nın bu kayıplar sonrasında girdiği yas sürecini anlatır. Roman Suna’nın iç dünyasına odaklanarak onun toplumsal beklentiler ve rollerle şekillenen “Su” kimliği ile tatmin edilemez ontolojik arzularını temsil eden “Na” tarafı arasındaki psikolojik bölünmüşlüğü ve varoluşsal sıkıntıları detaylı şekilde işler. Romanın dönüm noktası, Suna’nın hayatındaki referans noktaları

olan erkekleri (Adam, Ayhan, Onur) yitirmesiyle ortak beden hafızasının çökmesi ve dünyayla kurduğu anlam bağının parçalanmasıyla başlar. Bu kayıplar Suna'nın yaşamında bir boşluk yaratır ve onu dünyadan yalıtılmış, klostrofobik bir "sığınağa" çekilmeye zorlar. Kayıplarının yarattığı travmayla zaman algısı geriye doğru işlemeye başlayan Suna, bu yalıtılmışlık içinde giderek daha çok içe kapanır, gerçeklikten uzaklaşarak sokaklarda amaçsızca dolaşır ve geçmişin hayaletleriyle boğuşan saplantılı bir ruh hâline bürünür. Ancak yaşanan bu kriz trajik ve yıkıcı bir sonla bitmek yerine; Suna'nın terk edilmiş Düşköy Yazlık Sineması'nda geçmişiyle sembolik bir yüzleşme yaşaması, ataerkil düzenin sınırlarını aşması ve nihayetinde kendi otonom varoluşunu yeniden inşa etmesiyle iyileştirici, başarılı bir sona ulaşır.

Suna, kayıplarının ardından girdiği yas sürecinde acı, keder ve dış dünyaya karşı derin bir ilgi kaybı deneyimlese de kaybettiği erkeklerin ardından patolojik bir yasa saplanmaz. Darian Leader (2018), yası tetikleyen temel unsuru "yaşamlarımızda önem taşıyan ve bağlılıklarımızın odağında olan herhangi bir referans noktasının ortadan kalkmasıdır" (s. 32) şeklinde tanımlar. Romanda, Suna'nın hayatından birden fazla kişinin çıkması, dünyayı anlamlandırmasını sağlayan çoklu referans noktalarının yitimine işaret eder. Bu yitim, yasın ortaya çıkması için bir ön koşul teşkil etse de sürecin otomatik olarak başlayacağının mutlak garantisi değildir. Leader'ın da belirttiği üzere, ayrılık veya ölüm yoluyla kaybedilen birinin yasını tutmak kendiliğinden gerçekleşen bir olgu değildir (s. 13). Yas, duygusal katmanından bağımsız düşünülemese de özünde zihinsel ve sembolik bir işlenme sürecidir. Kaybın karşısında duyulan keder pasif bir tepkiyken, yas yitirilenin ardından anlamın yeniden inşa edildiği aktif bir süreçtir. Freudyen psikanalitik bağlamda yas, öznenin çektiği ıstıraptan ziyade, belirli bir zamansallık içinde başlayıp biten ve öznenin bu süreçten çıkarak simgesel düzleme yeniden dâhil olduğu bir gerçeklik sınavıdır. Bu evrede, kaybedilen nesneden geri çekilen libido kendisine yeni bir nesne aramaya başlar; Suna'nın içe çekilmesinin ardından yeniden yaşama yönelmesi, libidonun somut bir ötekiden ziyade soyut bir değer olan kimlik inşasına odaklandığını gösterir. Bu doğrultuda Suna, kendi benliğini nesneleştirerek "arzulanan olma" konumunu arzulamaya başlar ki bu yöneldiği yeni ideal görünüm, aslında Öteki'nin nazarındaki kendi değeridir. Özne, salt ontolojik varlığından kaynaklanan bir değere değil; Öteki'nin belirlediği ve değerli kıldığı o ideal imgenin bizzat kendisine dönüşmeyi

hedefler. Suna'nın içsel dünyasında deneyimlediği bu yas sürecini ve zamansal kırılmayı metaforik düzlemde en çarpıcı biçimde özetleyen ifadelerden biri şudur: "Zamanım geriye doğru işliyordu. Yaşamım ileriye değil gerilere gidiyordu durmadan. İlerlemeye çalışırken geriye kayıyordum. Bu yüzden sığınaktan önceki günlerimi yeniden yaşamaya koşuyordum istemeden. Onur'u arayıp Ayhan'a geri dönüyordum sözgelimi" (Aral, 1992: 419). Suna, içsel sıkıntısını dışa vururken saat metaforuna başvurur; zira yas sürecinde deneyimlenen zaman doğrusal değil, parçalanmış ve döngüseldir; geçmiş, şimdiki zamana sürekli müdahale eden aktif bir güç konumundadır. Bu fenomenolojik parçalanma Suna'nın eski aşklarına dönme eğilimini tetiklerken; metnin devamında beliren "ama şimdi saatime bakıyorum ve akreple yelkovanın dönmesi gereken yöne, saat yönüne doğru ilerlediğini gorüyorum sevinçle" (Aral, 1992: 419) şeklindeki farkındalık anı, kaybedilmiş olanın yerinin telafi edilmeye başlandığına işaret eder. Zamanın doğal ve ileriye dönük akışının yeniden kabullenilmesiyle döngüsellik kırılır; Suna, kayıp nesnelerinin bıraktığı boşluğa yeni anlamlar yerleştirerek yaşama yeniden tutunur. Bu iyileşme evresi, evin bahçesindeki çiçeklere dair şu gözlemle analojik bir düzleme taşınır: "Ağır, zorlu bir kış geçirmişler besbelli. Kuruyanlar, don yemişler var aralarında. Kış yorgunları, ölüler, yaralılar. Neyse, hiç olmazsa ben sağ çıktım bu badireden. Yenilerim, budarım, sağaltırım onları" (Aral, 1992: 420). Çiçeklerin maruz kaldığı yıkıcı kış ile öznenin içinden geçtiği yas süreci arasında kurulan bu analoji, bazı çiçeklerin yok olmasına karşın Suna'nın hayatta kalışını ve kendi iyileşme sürecini çiçekleri budayıp sağaltma eylemi üzerinden sembolize etmesini yansıtır. Suna henüz yas sürecini bütünüyle tamamlamamış olsa da kayıp nesnelerin geri dönmeyeceği gerçeğini idrak etmiş ve yeni idealler ekseninde yaşama dönük umutlu bir yönelim kazanmıştır.

Yas sürecinde öznenin geçmişe ait belirli ayrıntıları seçip onlara tutunması, Leader'ın vurguladığı üzere, kaybın doğrudan gerçekliğiyle yüzleşmek yerine onu temsil eden simgesel bir parçayı taşıma çabasıdır. Öznenin kayba dair bütünsel bir gerçekliği anında işleyebilmesi çoğunlukla mümkün olmadığından, geçmiş "bir temsile dönüştürülerek" psişik aygıtta yeniden düzenlenir (2018: 100). Bu fenomenolojik mekanizma gereği, yas tutan kişi dış dünyadaki nesneleri kendisi için taşıdıkları duygusal yoğunluğa göre yeniden anlamlandırır. Suna'nın kuru dal motifli perdeler karşısında yaşadığı deneyim, bu temsil mekanizmasının somut bir örneğidir.

“Bu perdeleri takarken anımsadıklarımı onları her görüşümde yeniden mi anımsıyorum? Durmadan bitmiş, geri gelmeyecek anlara tutunarak mı avunmaya çalışıyorum?” (Aral, 1992: 254) diye soran Suna, aslında kaybın temsilini sürekli yeniden üreten zihinsel bir döngünün içinde sıkıştığını fark eder. Bu bağlamda perde salt fiziksel bir eşya olmaktan çıkarak geçmişin simgeselleştirilmiş, taşınabilir bir parçası hâline gelir. Seçilen bu detayın işlevi, gerçekliğin yıkıcı ağırlığını doğrudan yüklenmek yerine, onunla araya mesafe koyarak yönetilebilir bir form oluşturmaktır. Dolayısıyla kuru dal motifli perdeler, yas sürecinde hem acıyı çağıran hem de acının psişik düzeyde yatıştırılıp yönetilmesine olanak tanıyan bir geçiş nesnesi işlevi üstlenir. Benzer bir dinamiği Suna’nın şu sözlerinde de izlemek mümkündür: “Ayhan olmadan, ona dayanmadan, onu sevmeden yaşayamayacağımı düşünüyordum sekiz dokuz ay önce. Oysa artık öyle değildi durum. Bulunmaz bir dosttu Ayhan elbette ama evde olmadığı zamanlar dolabını açıp giysilerini koklamak hiç aklıma gelmiyordu nicedir” (Aral, 1992: 120). Bu durum, Winnicott’un “geçiş nesnesi” kavramıyla açıkladığı, yas sürecindeki kişinin yitirilen nesneye ait eşyalara yönelerek bağını sürdürme eğilimiyle örtüşür. Ayhan’ın elbiseleri ve kokusu, Suna için onun varlığını sembolik düzeyde ikame eden araçlardır. Ancak Suna’nın giysileri koklamayı bırakması, acılı yas evresinin ve yitirilenin parçalarla ikame edilme zorunluluğunun geride kaldığını gösterir. Kayıp önce çeşitli nesnelerle biçimselleştirilip acı dindirilmiş, ardından bu nesnelere yapılan libidinal yatırımın geri çekilmesiyle yaşama dönüş başlamıştır. Aksi takdirde patolojik bir hâl alacak olan yas süreci çözülmüş; Suna, kayıp nesnenin zihnindeki konumunu ve atfedilen anlamı dönüştürerek oluşan ontolojik boşluğu yeni nesnelerle doldurabilme yetisini yeniden kazanmıştır.

Romanda Suna’nın isminin iki parça hâlinde sunulması, karakterin bölünmüş yapısına işaret eder. Su karakteri; anne, eş ve toplumsal olarak tanımlanmış kadın rollerini üstlenerek Lacancı yaklaşımdaki yasa koyucu ve öznenin arzularını sınırlandıran “Baba-nın Adı” yasasına tabidir. Buradaki “Baba”, doğrudan biyolojik bir figürden ziyade, sembolik yasanın bir metaforu olarak değerlendirilmelidir; babanın sınırlandırdığı unsur, ham bir dürtü hâlindeki arzu değil, arzunun dilde bir ifade biçimine kavuşmasıdır ki bu sayede arzu Simgesel düzene dâhil olur (Homer, 2013: ss. 56-57). Özne, arzusunu dile getirip tanımlarken ona bir nesne atayarak aslında onu sınırlandırma işlevini de yerine getirir. Böylelikle arzu, yıkıcı bir dürtü

olmaktan çıkarak dilin ve simgesel alanın yönetilebilir bir konusu hâline gelir. Öte yandan Na, Suna'nın idealize ettiği, olmak istediği, arzuları durdurulamayan ve hiçbir nesneyle nihai olarak tatmin edilemeyecek ontolojik eksikliğin tezahürü olan tarafını temsil eder. İlk bakışta iç sesine kulak veren özgürlükçü bir kadın imgesi gibi görünse de bu bölünmüşlüğün iki farklı kişiliği değil, tek bir öznenin varoluşsal dinamiğini yansıttığını kavramak elzemdir. Suna'nın yöneldiği erkekler ve benimsediği düşünceler bu arzu diyalektiğinin birer parçasıdır. Romanda geçen "sana teslim olmayacağım, vazgeç. Seni ben yaratmadım. Sen başkalarının benim olmamı istedikleri kişisin" (Aral, 1992: 416) ifadelerindeki başkaları, öznenin bütünlük yanılgısıyla şekillenen kimliğini inşa eden kültürel ve simgesel Öteki'dir. Lacan'ın "arzu, Öteki'nin arzusudur" önermesi bağlamında özne neyi arzulayacağını toplumun, kültürün ve kolektif algının işaretleri doğrultusunda belirler. Arzu, saf bir "Ben'e değil Öteki'ne ait olduğundan, özne varoluşunu daima Öteki'nin bakışında tamamlamaya çabalar. Bu sebeple Na'nın kültürel beklentilere teslim olmayı reddetmesi isyankâr bir karşı tavır gibi görünse de o dahi kendisini nihayetinde Öteki'nin nazarında gerçekleştirecektir. Na, bir bakıma Suna'nın kültürel normlara uyan tarafının (Su) yeni nesnelere doğru harekete geçmiş, dinamik görünümüdür. "Su" ve "Na" isimlendirmeleri, özneyi kuran yapısal çatışmanın somut pozisyonlara indirgenmesi olarak yorumlanmalıdır. Na'nın anlatıda görünürlük kazanarak özneyi toplumsal rollerinden sıyırması ve içsel çatışmaları tetiklemesi, öznenin ontolojik eksikliğinin ifşasıdır. Na aracılığıyla, öznenin yönelmek istediği yeni arzu nesneleri de belirginleşir. Suna'daki bu yer değiştirme ve hareket hâli doğrudan arzuyla ilişkilidir; arzu ise yapısal bir ontolojik eksikliğin motor gücü olarak işlev görür. Suna'yı zamanla farklı bir kadınlık inşasına yönelten şey, verili alanların ötesine geçerek başka arzu nesnelerini seçme cesaretidir. Bu doğrultuda Suna, salt kadın, eş ve anne olmanın dayattığı sınırların (Su olmanın) ötesine geçer; ilk eşinden boşanıp Onur'a âşık olur ve nihayetinde hepsini yitirerek bir çözülme yaşar. Aştığı şey Su kimliği olsa da bu eylem kültürel Simgesel düzeni bütünüyle yıkmaz; Na aracılığıyla kültürün içinde yeni bir ideal forma doğru yol alır. Su'nun işlevleri arasında arzunun sınırlandırılması, dürtünün dil vasıtasıyla kontrol altına alınması ve öznenin Simgesel düzende kendine uygun bir konum edinmesi yer alır. Bu nedenle metin boyunca Su'nun dâhil olduğu mekânsallıklar (Ayhan'ın evi, evlilik kurumu, aile çevresi) ahlaki sınırları çizilmiş,

düzenli ve tanımlı alanlardır. Na ise öznedeki istikrarsız, yerinden edilmiş ve mevcut düzeni aşındıran, boşluktan beslenerek sonsuz bir yönelimi tetikleyen arzu nesnesini temsil eder; onun dinamizmi arzunun tekinsizliğini ve kayganlığını vurgular. Suna'nın Onur'a yönelimi somut bir bireye değil, ontolojik boşluğu doldurabileceği yanılsamasına duyulan bir arzudur. Ayhan'da eksik olanı Onur'da bulma beklentisi söz konusu değildir; Suna yeni bir nesne değil, eksiklik giderici bir form arayışındadır. Bu yapısal boşluk nedeniyle Suna'nın arzu ilişkileri daima geçici, parçalı ve sürekli bir yer değiştirme hâlindedir. Evlerden, erkeklerden, kimliklerden ve zaman kiplerinden sürekli göç eder. Bu geçişlilik, Freud'un yas çalışmasında tarif ettiği nesnedeki libido yatırımının çözülüp başka nesnelere göç etmesi süreciyle birebir uyumludur. Su, kaybın yarattığı hasarı eski düzeni onararak gidermeye çalışırken; Na, kayıp nesnelerin ardından yeni başlangıçlara savrulan devinimli bir benlik arayışındadır. Bu iki zıt hareketin karşılaşması metindeki temel psişik gerilimi üretir. Özne kayıpla beraber kendi benliğini yitirme eşiğine gelse de bu süreç melankolik bir yıkıma evrilmez; aksine, yeniden bağ kurma, geçmişi dönüştürme ve kendini yeniden tanımlama imkânı sunar. Dolayısıyla Suna'nın yas deneyimi, romanın merkezinde konumlanan sessiz ancak radikal bir öznel dönüşüm serüvenidir.

Eksiklik, öznenin oluşumunun yapısal ve kaçınılmaz bir koşuludur; telafi edilebilir bir kayıp değil, ontolojik bir durumdur. Özneleşme, Lacan'ın ayna evresi olarak adlandırdığı, çocuğun kendini ben olarak tanımlayıp imgesel bir bütünlüğe eriştiği, ancak dilin (Simgesel) alanına dâhil olmasıyla bu tamlık hissini kalıcı olarak yitirdiği bir süreçte gerçekleşir. Arzunun kökeni, anneyle deneyimlenen o eksiksiz tamlık hissinin (Gerçek evresi) geri dönülmez biçimde sona ermesidir. Bu evrede annesiyle simbiyotik bir bütünlük içinde olan çocuk, ayna evresiyle birlikte ayrı bir varlık olduğunu idrak eder. Bedenin parçalı deneyimi ile aynadaki bütüncül yansımanın uyumsuzluğu, çocuğun nihai olarak o yansımayı kendi benliği olarak benimsemesiyle sonuçlanır (Fink, 2016: 136). Aynadaki imgesiyle özdeşleşen özne, yaşamı boyunca bu ulaşılamaz ideal-ben'e erişmek için çaba gösterecektir. Eksiklik hissinin yarattığı boşluktan kalıcı arzular doğar ve kastrasyon kompleksiyle bu arzuların kalıcılığı kesinleşir. Kastrasyon, çocuğun ensestiyöz çabasının engellenmesiyle toplumsal yasaları, tabuları ve ahlaki değerleri içselleştirdiği sembolik bir eşiktir. Annesi dışındaki nesnelere yönelmesi gerektiğini öğrenen çocuk,

bundan böyle tüm sosyal ve insani ilişkilerinde bu eksikliği giderme motivasyonuyla hareket edecektir. Suna'nın babasının ölümünü anlattığı sahne, anlatının en erken kırılma noktası olmanın yanı sıra, karakterin bölünmüş yapısının ilk fenomenolojik kaydıdır. "Sekiz yaş için ölüm kavranamaz bir uzaklıkta olmalıydı, ağlayamadım. İçimde biri, ağlamalısın, diyordu durmadan. Baban öldü senin, ağlasana. Su'nun sesini ilk kez o zaman duydum" (Aral, 1992: 61) şeklindeki ifade, dil-öncesi (pre-linguistik) deneyimlere dönüşü imler. Bu sahnede çocuğun ağlayamaması, kaybın sembolik olarak temsil edilebileceği araçlardan henüz yoksun olmasıyla açıklanabilir. Duyguların dışa vurulamaması, bedenin donuklaşması şeklinde deneyimlenir; bu da kelimelerin kaybın ontolojik ağırlığını taşıyamadığı bir döneme işaret eder. Tam bu anda içsel bir sesin ağlamalısın demesi ve bunun Suna tarafından Su olarak adlandırılması kritik bir eşiktir. Çocuk, hissettiği donukluğa zıt olarak, toplumsal beklentilerle şekillenen "ağlaması gereken çocuk" ideal imgesini yaratır. Bedensel deneyim ile sembolik beklenti arasındaki bu uyumsuzluk, öznenin kendi içinde buyurgan bir ses (bir çağrı veya emir) duymasına neden olur. Su olarak adlandırılan bu ses, kültürel normların, ahlaki yükümlülüklerin ve nasıl davranılması gerektiğini bildiren toplumsal seslerin ilk tezahürüdür. Su'nun tam da babanın ölümünün ardından ortaya çıkması tesadüf değildir. Kayıp, Simgesel düzende bir boşluk yaratır ve arzu bu boşluğun etrafında konumlanır. Su, yas tutmayı emreden taraf gibi görünse de özünde öznenin kendini kültüre göre düzenleme zorunluluğunun içselleştirilmiş formudur. Suna, Su'nun belirmesiyle toplumsal imgeyi tanır ve böylece varoluşunu ilk kez Öteki'nin bakış açısıyla inşa etmeye başlar.

Lacan'a göre aşk narsistik bir yapılanmaya sahiptir; eğer ötekini kendi imgemizi model alarak sever ve onu kendi narsistik alanımıza dâhil edersek, nesnenin kaybı kendi benliğimizin kaybı anlamına geleceğinden özne bu kayıptan vazgeçmeyi reddeder. Ne var ki, nesne onu saran narsistik kılıftan ve âşık olunan idealize edilmiş imgeden kurtarılabilirse, nesneyle olan bağlantı onarılabilir ve hayali kılıf ayrılabilir. Böylece libidonun yeni bir nesnenin yerini almasına olanak tanınır (Leader, 2018: 127). Suna, kayıplarını anlamlandırırken "En sonunda bana acı veren birçok şeyin hiç de o kadar dayanılmaz olmadığını, kurtulmuş olmanın verdiği, uçuk, belli belirsiz bir sevinçle ayrımsadım" (Aral, 1992: 10) diyerek bu narsistik kılıfın yırtılışına işaret eder. Onu sürükleyen arzu nesnelerinin kaybı, aslında Suna'nın Ayhan'dan veya

Onur'dan ziyade onlara yönelirken yarattığı imgeden ayrılmayı başarmasıyla özgürleştirici bir nitelik kazanır. "Bıraktığın izler olmasa seni daha az düşüneceğim. Kendimce bir başlangıcı yaşıyorum" (Aral, 1992: 422) cümlesi, nesneyi hatırlamanın sürdüğünü, ancak bu hatırlamanın yeni bir başlangıca engel teşkil etmeyen bir bağ olduğunu kanıtlar. Bu bağlamda yas, salt yıkıcı bir kederden ibaret olmayıp sevilen nesneden kurtulmanın tarifsiz bir hissini de barındırır. Nesneler yitirildiğinde veya hasar gördüğünde, sevme yetimiz bir kez daha özgürleşir; özne ya yeni nesnelere yönelir ya da geçici bir içe çekilmeyle Ben'e döner. Darian Leader'ın "Kaybettiğimiz kişi aslında hâlâ orada olabilir ama o kişiyle olan bağımızın doğası değişmiştir" (2018: 31) tespiti, Suna'nın Ayhan'la aynı fiziksel mekânı paylaşmasına rağmen aralarındaki ilişkinin simgesel ve duygusal düzeyde çözüldüğünü fark ettiği anlarda somutlaşır. Ayhan'ın "artık eskisi gibi değilsin" diyerek Suna'yı suçlaması, ilişkinin henüz fiziksel bir ayrılıkla veya ölümle tamamlanmamış olsa da kaybın çoktan başladığını gösterir. Bu evre, bağın içsel olarak çoktan çözüldüğüne ancak dış dünyada "varmış gibi" sürdürüldüğü ara bir döneme işaret eder. Leader'ın da belirttiği gibi, kayıp her zaman fiziksel bir yoklukla başlamaz; bazen sevilen kişi yanında olsa bile bağın niteliği dönüşmüş, sönümlenmiş veya çözülmüş olabilir. Suna'nın aynı evin içinde deneyimlediği derin yabancılaşma ve "birlikte olma hâlinin birliktelik hissi üretmemesi" bu sönümlenmenin yansımasıdır. Dolayısıyla yaşanan bu erken kopuş, sevilenin orada olduğu ancak öznel konumunu yitirdiği, ilişkinin anlam yapısının çöktüğü bir kayıp biçimidir. Ayhan'ın kaybı fiziksel ayrılıktan çok önce başlamış, bağın anlamı değişmiş ve ilişki erken bir yas aşamasına evrilmiştir.

Mekân, salt nesnel, geometrik ve içi doldurulabilir bir boşluk değil; öznenin bedensel yönelimselliğiyle kurduğu, yaşanmış ve anlamla yüklü bir dünyada-olma durumudur. Yas, öznenin dünyaya yerleşme biçimini, nesnelerle ilişkisini ve çevresindeki referans ağlarını sekteye uğratır. Suna'nın yas süreci incelendiğinde, kaybın yalnızca zamansal bir parçalanma yaratmadığı; ortak dünyanın yıkımı, mekânsal daralma (sığınak), yersiz-yurtsuzlaşma (sokaklar) ve nihayetinde sembolik bir geçiş alanı (sinema) üzerinden mekânsal bir fenomenoloji sunduğu görülür.

Ölü Erkek Kuşlar, zamanın doğrusal akmadığı, mekânın sabitlenemediği ve benliğin çözülüp yeniden kurulduğu bir yas anlatısıdır. Romanın başında Suna'nın yazlık sinemaya girmesi salt nostaljik bir anı ziyareti değildir; kaybın öznenin zaman

algısında yarattığı çatlağın fenomenolojik olarak somutlaşmasıdır. Suna mekâna adım attığında şimdiki zaman bir perde misali geriye katlanır; kaybedilmiş arzular ve sonlanmış bağlar aynı anda ortaya çıkar. Bu çok katmanlı zaman anlayışı, bedenin zamansallığı kavramıyla tanımlanabilir; özne zamanı dışarıdan izlemez, zaman bizzat öznenin bedeninde çöker, daralır ve genişler (Merleau-Ponty, 2017: 557). Saatinin geriye atlaması, öznenin varoluş çizgisinin kırılmasıdır. Kayıp, özneyi kronolojiden koparak geçmiş ve şimdiyi iç içe geçirir. Bu durum bir dünya-yitimidir; dünya kendi gerçekliğinden kopar, düzen bozulur. Algı da buna göre şekillendiğinden her şeye nüfuz eder. Yas, benliğin sürekliliğini yitirdiği sessiz ve derin bir ontolojik dönüşüm olarak deneyimlenir. Suna dış dünyaya açılma arzusuyla içsel bir kapanma arasında diyalektik bir salınım yaşar. "Sokaklarda dolaşacağım ben, her şeyi ilk kez görüyor olmanın heyecanıyla" (Aral, 1992: 416) cümlesi, dünyayı yeni bir bilinç haliyle deneyimleme arzusunu yansıtır. Her yeni mekân, geçmişin yükünden kurtarılıp fenomenolojik bir "şimdi"ye dönüştürülen eşiktir. Yolculuğa çıkma isteği, Öteki'ne ve dışa doğru bir açıklığı temsil eder. Burada arzu, öznenin dönüşümüne kapı açan bir hareket kapasitesidir. "Yolculuklara çıkacağım. Şehirlerarası yollarda gidip geleceğim ara sıra seni düşünerek" (Aral, 1992: 416) ifadesi, arzunun belirli bir hedefe sahip olmadığını gösterir. Arzu hem geçmişe (nostalji) hem de geleceğe açık bir imkân olarak iki yönlü çalışır. Bu çift yönlülük, arzu ile zamanın iç içe geçtiği bir yapıya işaret eder. Mekânın kaybı, Suna'nın Ayhan'ın evine gidip kendi anahtarıyla kapıyı açamaması sahnesinde belirginleşir. Değişen kilit, öznenin artık eski dünyasına ait olmadığının simgesidir. Kapıdan girememek dünyaya yerleşme biçiminin kökten bozulmasıdır. Merleau-Ponty'ye göre varlık bir mekânda barınamadığında, o mekân varoluşla kurduğu anlam bağını yitirmiştir (2017: 291). Bu durum, Suna'nın yeni evindeki durgunlukta da ortaya çıkar; ev sadece küçük ve soğuk değildir, dilin soğukluğu mekânın fenomenolojik açıdan "dünya-olmayan" bir yere dönüştüğünü gösterir. Suna'nın beden deneyimi roman boyunca açıkça dönüşür. Uykusuzluk, donma, titreme, bedende taşlaşma ve dış dünyanın bedene saldırması gibi deneyimler, bedenin dünyaya yerleşme biçiminin bozulduğunun kanıtıdır. Bedenin soğuması, kasılması ve uyarılara hassasiyeti, bedensel bir kırılmayı ortaya koyar. Sabahları ensesinin kasıldığını hissetmesi (Aral, 1992: 32), kaybın bedende doğrudan

mekânsallaşmasıdır. Yas, zihinsel bir çözülmenin ötesinde bedensel ritim bozukluğu ve mekânsal bir yer değiştirme krizidir.

Thomas Fuchs'un fenomenolojik psikiyatri bağlamında geliştirdiği "ortak beden hafızası" kavramı, zamanla birbirlerinin bedensel ritimlerine, jestlerine ve eylem ufuklarına uyum sağlayarak ortak bir dünyada-olma (being-in-the-world) hâli inşa etmeyi ifade eder (2018: 47). Ortak bir yaşam, birlikte masa kurmak, yürümek veya uyumak gibi paylaşılan alışkanlıklar ve pratikler küresi yaratır; bu süreçte eşlerin bedenleri görünmez bir bağla birbirine örülür. Bedensel deneyimler, geçmişteki ilişkilerin ve alışkanlıkların birikimidir. Paylaşılan eylemler ve günlük tekrarlar bedenin hafızasına kaydedilerek öznenin dünyaya yönelimini şekillendirir. Suna ve Ayhan'ın yedi yıllık birliktelikleri, böylesi bir intercorporeal alan yaratmıştır. Suna'nın Ayhan'dan ayrıldıktan sonra bile onun gündelik alışkanlıklarını, örneğin pirinçleri yıkamadan pilav yapışını veya bulaşık tasında köfte karılmayacağına dair bitmez tükenmez mutfak tartışmalarını anımsaması, bu ortak beden hafızasının izleridir. Yas ve ayrılık, bu hafızanın bir eksiklik hissiyle canlanması ve yitirilen nesnenin bedende bir hayalet ağrı (phantom pain) gibi zonklamaya başlamasıdır (Fuchs, 2018: 47). Özne, alışkın olduğu pratikleri gerçekleştirmeye çalışırken artık orada olmayan ötekinin boşluğuyla karşılaşır ve dünyanın referans ağı çöker. Suna'nın eski evinin anahtarını kilide soktuğu ancak kilidin değiştirildiğini fark ettiği an, ortak beden hafızasının mekânsal bir engelle, aşılmaz bir sınırla şiddetle çarpıştığı ontolojik bir kriz anıdır. Beden, dünyayla pratik tanıma adı verilen sessiz bir anlaşma içindedir. Suna o kapıya yöneldiğinde, bedeni yılların getirdiği alışkanlıkla ve motor bir yönelimle anahtarı deliğe sokmayı ve kapının açılmasını bekler. Bedensel hafıza, o mekânın hâlâ kendi dünyası olduğuna dair bir ön kabulle hareket etmektedir. Ancak anahtarın dönmemesi, dünyanın özneye sunduğu el-altında-olma durumunun kopmasıdır. Suna'nın "Oysa kendi evimin kapısında bir yabancı oluverdiğimde durumu olanca gerçekliği ile yeniden kavradım" (Aral, 1992: 22) şeklindeki itirafı, ortak dünyanın kapandığının bir idrakidir. Sartre'ın varoluşçu ontolojisinde ifade bulduğu üzere, kaybedilen kişi öznenin dünyasında bir anlam odağıdır ve bu odak çöktüğünde özne kendini mutlak bir hiçlikte bulur. Kilit, Suna'nın paylaşılan dünyadan (ve o dünyayı var eden ortak beden hafızasından) dışlandığını imleyen maddi ve sembolik bir hiçlik mühürüdür.

Suna'nın kilit değiştirme eylemi üzerine yürüttüğü "Kilit değişmemiş olsa uzlaşabilir miydik? Bellek zayıftır, unutabilirdik belki birbirimize yaptıklarımızı" (Aral, 1992: 30) şeklindeki düşünceleri, kilidin yalnızca geçmişi mühürlemediğini, olasılıkları ve ortak bir geleceği de iptal ettiğini gösterir. Kilidin yeni ve parlak göbeği, Ayhan tarafından bilinçli bir sınır çizme, Freudyen anlamda yas sürecini başlatmayı zorunlu kılan bir "gerçeklik sınaması"dır. Gerçeklik, sevilen nesnenin ve ortak mekânın artık ulaşılamaz olduğunu, libidonun o nesneden (ve o evden) çekilmesi gerektiğini acımasızca talep eder. Suna'nın "Niye hep kapıda kalan ve terkeden ben oluyorum? Diye düşünmüştüm o anda. Kurduğum düzenleri bırakıp bırakıp gidiyorum" (Aral, 1992: 30) diyerek hissettiği yıkım, ortak bedensel ve mekânsal inşa sürecinin son bulduğunu kabullenme sancısıdır. Ortak beden hafızası, yas sürecinde özneyi sürekli olarak yitirilen geçmişe bağlayan ve mekânı eski alışkanlıklarla (hayaletlerle) dolduran içeriden bir kuvvettir. Kilit ise dış dünyanın katı gerçekliğinin bu bedensel beklentiye verdiği en sert hayır cevabıdır. Değişen kilit, Suna'nın geçmişe dönük bedensel yönelimlerini (protentions) bir duvara çarparak geri püskürtür ve onu kendi varoluşunu yeniden inşa etmek zorunda kalacağı, klostrofobik bir sığınak olan yeni mekânına ve Sartre'ın bahsettiği o "katlanılmaz özgürlüğünün" ıssızlığına sürgüne gönderir.

Ayhan'la aralarındaki bağın duygusal olarak çözüldüğü ve evi bir pansiyoner sözleşmesiyle paylaştıkları dönemde, mutfak pratikleri de ortak beden hafızasının iflasını sahneler. Ortak yaşamın simgesi olan yemeğin birlikte hazırlanması ve yenmesi terk edilir. Ayhan akşamları saatlerce mutfakta kalıp kendine sebzeler, etler fırınlayıp lapa pilavlar yaparken Suna hazır ve kolay yiyeceklerle beslenme sorununu çözmeye başlar. Ayhan'ın kendine yaptığı konserve türlüyü günlerce bayatlamış hâlde yemesi ve Suna'nın kalan lapa pilavları çorba yapmasını umursamaması, libidonun ortak dünyadan çekilmesinin somut ve eylemsel kanıtıdır. Yemek, bedeni beslemekten ziyade, biz olmaktan çıkıp ben sınırlarına geri dönüldüğünü ispatlayan soğuk bir izolasyon pratiğine dönüşür. Suna'nın mutfaktaki işlevlerinden sıyrılması, kendisine dayatılan kadınlık (Su) rollerini reddetmesi ve mekânla olan bedensel bağlarını gevşetmesi anlamına gelir.

Suna'nın ortak yaşam alanından koparak yerleştiği ve bizzat Ayhan'ın "Ev filan da değil burası ayrıca… Sığınak, evet bir sığınak!" (Aral, 1992: 31) sözleriyle

tanımladığı yeni mekân, yas sürecinin fenomenolojik düzlemde mekânsallaşmasının en somut tezahürüdür. Sığınak, salt tuğla ve betondan müteşekkil nesnel bir yapı değil; ortak dünyada-olma durumunun çöküşünün ardından, yas tutan öznenin ontolojik büzülmesini ve dış dünyaya kapanışını imleyen varoluşsal bir yalıtım alanıdır. Sığınak olarak nitelenen bu yeni evin karanlık, dar ve soğuk yapısı, bedensel ağırlık, pasiflik ve daralmanın mekânsal bir yansımasıdır. Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisinde beden, dünyaya yerleşme tarzımızdır ve bedende meydana gelen her değişim, dünyanın özneye açılma biçimini de kökten dönüştürür. Suna'nın sığınağında dünya, fizyonomik çekiciliğini yitirmiş ve özneyi belli bir eyleme davet eden eylem kutuplarından yoksun kalmıştır. "Salon penceremden gökyüzüne uzanan karanlık yüzlü bir apartman görünüyor yalnızca. Sokak öyle dar ki güneşin beton yığınları arasından sokulup pencereme ulaşması neredeyse olanaksız" (Aral, 1992: 35) tasviri, dünyanın Suna için dışsal bir tehdit ve aşılamaz bir beton yığını hâlini aldığını, yönelimsel ufkunun kapandığını ve bedensel şemasının klostrofobik bir yalıtıma hapsolduğunu gösterir.

Eski ortak mekânın kaybıyla anlamsızlaşan dünya karşısında sığınak, öznenin kaygı ve hiçlik deneyiminden kaçarak kendi varlığıyla baş başa kaldığı bir geri çekilme hattıdır. Ancak bu mekân, aşinalıktan uzak, köksüz ve yabanıldır. Evin "kömür tozu, nem, beton ve haşlanmış lahana kokan o bayat kokuyla" (Aral, 1992: 21) bezenmiş atmosferi, paylaşılan "ortak beden hafızası"nın ve bedenlerarası uyumun yıkımına işaret eder. Bununla birlikte sığınak fenomeni bütünüyle pasif ve melankolik bir mahzen olmanın ötesinde, diyalektik bir işlevsellik de barındırır. Suna, bu mekânı "Benim evim burası. Sıradan, derme çatma küçük evim. Sığınağım. İyileşirim burada, yaralarım kapanır. Bundan böyle özgürüm" (Aral, 1992: 374) sözleriyle sahiplenirken sığınağı "katlanılmaz özgürlüğün" pratik edileceği bir kuluçka alanına dönüştürür. Eski referansların çöktüğü ve anlam merkezinin dağıldığı bu hiçlik alanı, bilincin dünyayı yeniden inşa etme zorunluluğuyla yüzleştiği ontolojik bir boşluktur. Sığınak, dış dünyanın, Öteki'nin bakışının, tahakküm edici aile yapılarının ve "Baba-nın Adı"nı temsil eden normların nüfuz edemediği; "Su" ve "Na" şeklindeki bölünmüşlüğün askıya alındığı bir limandır. Bu yalıtılmış mekân, yasın yalnızca bir kayıp değil, öznenin kendi varoluşsal imkânlarıyla yeniden yüzleştiği, kendi plastisitesini

kullanarak yıkıntılar arasından yeni bir benlik çıkaracağı sancılı ama zorunlu bir iyileşme evresini mekânsal olarak temellendirir.

Sığınak, tehlikelerle dolu dış dünyadan (Öteki'nin nazarından ve yargılarından) bir kaçış alanı sunduğu kadar, Kristeva'nın ifade ettiği dilin ve simgesel düzenin çöküşüyle arkaik, dilsiz bir karanlığa gerilemenin (regresyon) de mekânıdır. Evin klostrofobik daralmasına karşın, dış dünya (sokaklar) Suna için hem bir kaçış çizgisi hem de köksüzleşmenin deneyimlendiği sonsuz bir boşluktur. "Kentin derin uykularda olduğu saatlerde bomboş sokaklardan geçiyorum... Belli bir amaca, belli bir yere, belli birine doğru değil, öylesine yürüyorum" (Aral, 1992: 377). Yas tutan öznenin dış dünya ile kurduğu bu amaçsız ilişki, varlığın dünyasızlaşması ve gerçeklik hissinin yitimi olarak okunabilir. Kaygı mefhumu tam da burada devreye girer; kaygı, dünya içindeki belirli bir nesneden ziyade, bizzat dünyasallığın anlamını elle tutulur olamamasından ve hiçlikle karşı karşıya kalmaktan doğar. Suna'nın adımları bedensel bir ağırlıktan yoksundur: "Ayaklarım ağırlıklarını yitirmişler. Belki de görünmez bir çift kanat var omuzlarımda da hafifçe uçuyorum" (Aral, 1992: 377). Referans noktaları çökmüş bilinç, anlamsızlaşmış bir mekânda, kendi mutlak ve katlanılmaz özgürlüğünün ağırlığıyla süzülür. Sokaklar, anıların ve "Mahzun Garip" gibi geçmişe ait imgelerin hayalet olarak Suna'ya musallat olduğu psişik bir labirente dönüşür.

Yasın pasif bir kederden çıkıp aktif bir anlamlandırma sürecine dönüşmesi, geçiş alanının (ara deneyim bölgesi) mekânsal olarak kurulmasıyla mümkündür. Romanda bu geçiş alanı Düşköy Yazlık Sineması'dır. Suna'nın kilitleri kırık, sezonu henüz açılmamış ve terk edilmiş bu sinema bahçesine gece vakti girmesi, içsel gerçekliği ile dışsal dünyayı yeniden müzakere edebileceği güvenli ve sembolik bir oyun alanına adım atmasıdır. Ay ışığının aydınlattığı "mat beyaz yağlı boyayla boyanmış perde", geçmişin parçalanmış anılarını yansıtıp onları işleyebileceği bir ekran işlevi görür. Bu mekânda Suna hayaletleri gün yüzüne çıkarır. Loewald'ın teorisindeki gibi, geçmişin şimdisine musallat olan hayaletler, sinema perdesindeki yüzleşme sayesinde geçmişe ait atalara dönüşerek huzura kavuşur. Suna'nın perdenin karşısında "Ne Dere Sokağı, ne Mahzun Garip'in yolsuz ve umarsız beklediği bahçe... hiçbiri yok artık" (Aral, 1992: ss. 427-428) gerçeğini idrak etmesi, melankolik içe alımın yerini bir içe yansıtmaya bıraktığının kanıtıdır. Sinema, gerçek dışı ile gerçeğin arasındaki sınırın yeniden çizildiği yerdir. "Bütün bu öyküden geriye kalan tek şey

yalnızca boşluk artık" (Aral, 1992: 394) hissi, sinemanın boş perdesinde anlamlı bir sonuca ulaşır. Bu mekân sayesinde Suna, bedenin donuk zamanından çıkarak kaybın diyalektiğini tamamlar ve yıkıntılardan yeni bir varoluşsal form yaratarak yaşamına devam etme imkânı bulur.

Suna'nın Düşköy Yazlık Sineması'nda deneyimlediği yüzleşme, yitirilenin anılarda canlandırılarak yaşama geri dönme eğilimini barındıran ve ruhsal iyileşmeyi sağlayan aktif bir anlamlandırma pratiğidir. Romanın hem başlangıcında hem de sonunda karşımıza çıkan bu terk edilmiş, sezonu açılmamış, kapısında paslı bir kilit bulunan sinema bahçesi, Suna'nın kendi içsel mahzenine adım attığı fenomenolojik eşiği simgeler. Suna'nın cebinden çıkardığı maymuncukla bu kilidi kırması, yasın dondurucu ve eylemsiz kılan pasifliğinden çıkarak kendi geçmişiyle aktif bir yüzleşme iradesi gösterdiğinin kanıtıdır.

Sinema perdesi, ay ışığının altında mat beyaz yağlı boyasıyla aydınlanırken, Suna'nın zihnindeki parçalanmış anıları, arzuları ve yitirilmiş nesneleri üzerine yansıtabileceği boş bir ekran, yani ideal bir geçiş alanı işlevi görür. Bu mekânda Suna, değişimi aktif ve ıstıraplı bir şekilde kayba dönüştüren insani bir anlamlandırma süreci yürütür. Geçmişine ait tüm figürleri, aşka inananları, inanmayanları, Ayhan'ı, Onur'u ve çocukluk travmalarını bu sinema bahçesine davet ederek kendi zihninin ve yasının yönetmenliğini üstlenir. Bu eylem, Loewald'ın yas kuramında Odysseus'un ölülerin ruhlarıyla konuşabilmek için çukura kan doldurması metaforuyla açıkladığı "tanımanın kanı" ritüeline eşdeğerdir. Suna, şimdisindeki libidinal enerjisini geçmişin hayaletlerine sunarak onları gün ışığına çıkarır ve konuşabilir hâle getirir. Amacı bu hayaletlerle (kayıplarla) yüzleşip diyalog kurarak korkutucu hortlaklar olmaktan çıkarmak ve iç dünyasında huzura kavuşmuş atalara dönüştürmektir.

Suna kaybı reddedip nesneyi kendi içinde canlı bir fantezi olarak saklamak yerine, geçmişini sembolik bir düzleme aktarır ve egonun boşluğunu dilsel sembollerle doldurur. Kendi hayatını kurguladığı bir film olarak sinema perdesinin önünde sunarken kendi sesini "yabancı, tekdüze, ruhsuz" bir şekilde duyumsaması ve geçmişin parçalanmış öyküsünü bir kurgu olarak anlatması, içe yansıtmanın ve dil aracılığıyla yası işlemenin somut bir adımıdır.

Geçiş alanındaki bu yüzleşme ve sembolik yeniden inşa süreci, Suna'nın varoluşsal bir aydınlanma yaşamasıyla doruğa ulaşır. Büyülenmiş gibi ay ışığıyla

aydınlanan perdeye bakarken Dere Sokağı'nın, Mahzun Garip'in, yengesinin penceresinin, turuncu saplı koltukların ve geçmişe ait diğer tüm travmatik ya da idealize edilmiş imgelerin aslında zihinsel birer yanılsama olduğunu idrak eder. Yaşamını alt üst edecek hiç kimseyle karşılaşmadığı, dümdüz ve öyküsüz bir yaşamı olduğu hissine kapılması, narsisistik yatırımların ve Öteki'ne atfedilen yüce anlamların çöküşünü gösterir. Bu idrak, kaldırarak koruma/aşma mekanizmasının başarıyla işlediğini kanıtlar; nesneden libidinal yatırım çekilir, dışsal nesne yok edilerek içsel bir imgeye dönüştürülür ve özneye mal edilir.

Romanın kapanışında Düşköy Yazlık Sineması'nın bahçesinde perdeye bakarken sarf ettiği "Kimseyi beklemiyorum" sözü, geçiş alanının işlevini başarıyla tamamladığının ve yas diyalektiğinin çözüldüğünün nihai beyanıdır. Bu beyan, Suna'nın artık dışarıdan bir kurtarıcı, bir arzu nesnesi veya bir hayalet beklemediğini, eksikliğini kabul ederek sembolik düzende kendi otonom varoluşunu yeniden ve özgürce inşa ettiğini fenomenolojik olarak tesciller.

Merleau-Ponty'ye göre çocuk, dili ve sembolleri edinmeden önce dünyayı bedeni yoluyla algılar; dünya, isimlendirmeden veya analizden önce, vazgeçilmez bir mevcudiyet olarak zaten oradadır (2017: 214). Suna'nın babasının ölümündeki donukluğu, dünyayla bağ kuran bu bedensel ritmin aniden kesilmesidir. "Sesim yoktu, gözlerimde yaş yoktu" (Aral, 1992: 61) ifadesi, bedenin duygusal yükü işleyemediği bir varoluşsal durumu imler. Bu an içerisinde zaman katılaşır, mekân anlamını yitirir; çocuk kaybı kavramak için değil, kaybın ağırlığını taşıyamadığı için susar. Suna'nın "Su"nun sesini duyması, fenomenolojik bir yarılmanın göstergesidir. Beden donarken bilinç başka bir yerde işlemeye başlar; çocuk kendi bedeninin içinde kendini izleyen başka bir ses keşfeder. Bu, öznenin iki farklı zamansallık çizgisine ayrılmasıdır: bedenin durağan zamanı ve Su'nun dayattığı zamansal çizgi. Bu iki çizgi romanda sürekli çatışacaktır; bu olay sadece bir anı değil, Suna'nın ontolojik kırılmasının başlangıcıdır. Yas tutma kapasitesinin temelleri burada atılmıştır: Suna ağlayamaz çünkü kayıp temsil edilemez hâlde kalmıştır. Bu da sonraki yaşamında yas süreçlerinin gecikmeli, parçalı ve dolaylı biçimlerde tezahür edeceğini gösterir.

Romanda resmedilen tellerde asılı ölü kuşlar, kıyıya vuran ölü balıklar ve kirlilikten ölen hayvanlar öznenin ruhsal çöküşünü yansıtan sembolik bir dışavurumdur:

> *Kentlerin elektrik ve telefon tellerine asılı ölü erkek kuşlar. Deniz ve göl kıyılarına vurmuş kuş ve balık cesetleri. Sürüp giden otuzbeş katlı işhanları, beş yıldızlı otel ve insanlık dışı sosyal konut inşaatlarının önündeki tahta perdelerin dibine sapır sapır dökülmüş cansız yaratıklar ki ölüm nedenleri hava kirliliğidir. Akla gelen ve geleilecek anlamlarda (Aral, 1992: 415)*

Burada kaybın bedensel ve mekânsal yansımalarını makro ölçekte netleştirir. Yas, kentin dokusuna ve solunan havaya nüfuz etmiştir. Bireysel kayıplar çevresel yitimle birleştiğinde yas, mekânsallaşmış bir travma deneyimine dönüşür. Bakır kırmızısı gökyüzü ve boğucu hüzün buharı gibi atmosferik unsurlar, anlatıcının psişik çökkünlüğünün dışavurumudur. Modern kent varoluşsal bir çöküşün mekânı hâline gelirken bireyin yas deneyimi bu çürümüş coğrafyayla görünüm kazanır. Ölü kuş imgesinin erkek üzerinden verilmesi, patriyarkal düzenin çözülen otoritesini gösterir. Suna'nın Ayhan ve Onur'u "kesin olarak yaşamımdan çıkarmalıyım" ifadesi, bireysel kopuşun ötesinde, erkekliğin kültürel temsilinden uzaklaşmayı da içerir. Kentin çöküşü ile bireyin ölümü arasındaki bu analoji, yas sürecini ekolojik, toplumsal ve kültürel kırılmaların iç içe geçtiği çok katmanlı bir formata taşır. Suna'nın Ayhan'dan geride kalan pipo, kışlık giysiler veya bitmemiş çeviriler gibi nesnelerle karşılaşması, yarım kalmışlığın izlerini canlandırır. Bu kalıntılar, Derrida'nın musallat olma (hauntology) kavramıyla açıklanabileceği üzere ne tam var olan ne de yok olan hayaletimsi mevcudiyetlerdir. Romanda perdeleri kapatma eylemi, geçmiş ile gelecek ve yas ile kabullenme arasına bir sınır çekme inisiyatifidir. "Odasının perdelerini çekerken yaşadığım onunla geçmiş yedi yılımla bundan sonrası arasına bir perde çekiyormuşum duygusu belki de" (Aral, 1992: 399) alıntısı, mekânın duygulanımsal bir regülasyon aracı olarak kullanımını örneklendirir. Suna fiziksel bir perdeyi çekerken aynı anda bilişsel ve duygusal bir ayırma işlemi gerçekleştirir. Ateş ve kül metaforları, Ricoeur'ün hafızanın doğasına dair saptamalarıyla örtüşür. Ateş sönmüş olsa da geriye kalan kül, gerçekleşmiş bir olayın hem silinmez izi hem de hatıra taşıyıcısıdır. Kül anlatıcı için eşzamanlı olarak bir kayıp göstergesi ve arzu uyandırıcıdır; yokluğu temsil ederken hatırlamayı da zorunlu kılar. Kül üç katmanda çalışır: gözle görülür madde olarak duyusal katman, geçmişe işaret eden zamansal katman ve pişmanlığı tetikleyen duygulanımsal katman. Yas, arzu ve hatırlama ekseninde işler. Lav metaforunda da bir ikilik görülür: "lavların altında kalıp da nasıl

yüzyıllarca sonra birbirimizi yeniden bulmuşsak bin yıllar sonra belki yeniden karşılaşırız" (Aral, 1992: 417) ifadesinde lav hem yok edici hem koruyucu bir güçtür. İçine gömdüğü şeyi yok ederken zamana karşı saklar. Bu, arzu nesnesinin fiilen ortadan kaybolmasına rağmen hatırasının psişik düzeyde korunabileceği anlamına gelir. Merleau-Ponty'nin "algı dünyayı yaratır" savıyla uyumlu olarak, öznenin arzu nesnesi ve algısal yapısı değiştiğinde dünya da değişir ve bu dönüşüm özneyi yeniden şekillendirir. "Dünya bize göre değildir" (Aral, 1992: 417) itirafı bu öznel dönüşümün vurgusudur. "Çok sonra yeniden karşılaştığımızda dünya, şu anki hâlinden çok farklı olacak" (Aral, 1992: 417) cümlesi ise, karşılaşmanın ertelendiğini ve ancak farklılaşmış bir bilinç hâline evrilmiş bir öznede mümkün olabileceğini ifade eder.

Romanda Suna'nın kayıp, ayrılık ve hüsranla şekillenen yas süreçleri, turuncu saplı koltuklar, mektupların yakıldığı alüminyum tencere ve kırık İskandinav koltuğu gibi spesifik nesneler üzerinden bedensel, mekânsal ve zamansal bir kopuşun dökümünü sunar. İlk eşi "Adam" ile kurulan yaşam, Suna (Su) için toplumsal cinsiyet rollerinin, sınırlandırılmış bir ufkun ve kapatılmışlığın mekânsallaşmasıdır. Bu kapatılmışlığın fenomenolojik yükünü taşıyan en belirgin nesneler, "tahta sapları parlak turuncu boyalı, dört yeşil yapay deri kaplı koltuk" ile "beyaz, teneke bir göçmen karyolası"dır. Evliliğin başlangıcında bu nesneler sıradan bir düzen kurma ve herkesinki gibi bir yuvaya sahip olma arzusunun taşıyıcılarıdır. Ancak zamanla, bu nesneler Dasein'ın özgürlüğünü kısıtlayan, eylemselliğini boğan birer prangaya dönüşür. Suna, turuncu saplı koltuklardan sıkıldığını fark ettiğinde, aslında kocasının ona dayattığı durağan varoluş biçiminden ve kendinden esirgenen gelecek ufkundan sıkılmaktadır. Beden nesnelerle kurduğu praktognozi sayesinde dünyaya yerleşir. Ancak bu koltuklar ve iki gaz tenekesi üzerine oturtulmuş dar karyola, bedenlerarası uyumun değil, ruhsal ve bedensel yalıtılmışlığın nesneleridir. Suna, kocasından bu koltukları değiştirmesini istediğinde aldığı "Önemli olan güzellik çirkinlik değil, iş görmesi" cevabı, kadının o evdeki statüsünün de kaba bir nesnelliğe ve salt işlevselliğe (kullanım değerine) indirgendiğinin kanıtıdır. Suna'nın "Bir gün gelecek yaşlanacağım. Turuncu saplı koltuklarımızı atacağız" (Aral, 1992: 68) şeklindeki düşlemi, yasın erken bir evresidir; özne, içinde bulunduğu ölü zamanı aşabilmek ve kendi varlığını kurtarabilmek için nesnelerin eskimesini, yok olmasını ve gelecekteki olası bir yıkımı arzulamaktadır. Bu nesneler, yaşanamamış bir gençliğin, boğulmuş bir

canlılığın ve çoktan kaybedilmiş bir ilişkinin ağır, itici anıtları olarak mevcudiyetlerini sürdürür.

Yas sürecinin fenomenolojik aşamalarından bir diğeri, kişinin kendi varoluşunun öteki üzerindeki izlerinin silinmesine tanıklık etmesidir. Suna'nın Adam'a yazdığı mektuplar, onun uzak bir kente gönderdiği kendi yönelimsel uzantıları, sevgi nesneleridir. Adam, Suna'nın canlı, hareketli varlığındansa, bu kâğıt parçalarını (mektupları) sevmeyi, onları kendi narsisistik aynası olarak kullanmayı yeğlemiştir. Ancak ilişki onarılamaz biçimde koptuğunda, bu geçmişin yok edilişi grotesk bir ayinle, eski bir alüminyum tencere içinde sahnelenir.

Adam'ın mektupları tencerede yakması, Suna'nın o adama yatırdığı libidinal enerjinin, geçmişin ve kendi benlik parçasının vahşice imha edilmesidir. Tencere, besleyici ve onarıcı domestik (evcil) bir alet olmaktan çıkarak geçmişin yakıldığı bir cehennem kazanına dönüşür. Bu esnada odadaki rayları yer yer kopmuş biçimsiz sarkan tek kanat bordo bir perde, yanan mektupların alevlerinin üzerinde oynaştığı klostrofobik bir ekran işlevi görür. Perde ve tencere, adamın bir şeytan olarak algılandığı bu yıkım anında, Suna'nın dünyasının sınırlarını çizen ve ontolojik boşluğunu yüzüne vuran nesnelerdir. Mektupların kül olmasıyla Suna, geçmişin "hayaletleri" tarafından ele geçirilme tehlikesi yaşar; nitekim bu yıkımın hemen ardından sokağa çıkıp bir yeri bombalama veya kundaklama gibi şiddetli psişik dürtüler hissetmesi, kendi benliğinin yakılmasına karşı geliştirilen mutlak bir hiçleştirme arzusudur. Tenceredeki kül, artık geri döndürülemez bir yokluğun ve bir kopuşun maddi kalıntısıdır.

Suna'nın Ayhan'la paylaştığı evde, bir sevişme/boğuşma anında kırılan İskandinav koltuk, ilk başta mutlu bir ortak beden hafızasının izini taşıyan, hasar görmüş eğlenceli bir nesnedir. Ancak Ayhan'ın ani bir askerî baskınla, hiçbir açıklama yapılmaksızın tutuklanıp evden koparılması (politik ve travmatik bir kayıp anı), evin tüm anlam koordinatlarını çökertir. Ayhan otobüse bindirilip götürüldüğünde, Suna mutlak bir yalnızlık ve yön kaybı ile baş başa kalır. Bu travma ve yas anında Suna'nın verdiği bedensel tepki dünyayı onarma çabasıdır. Ayhan gittikten sonra evde her şey eksilmiş ve anlamını yitirmişken, Suna gidip kırık koltuğun yanına oturur. "Bütün vidaları ağır ağır söküp çıkarıyorum. Kırık yeri dörtyüzdört ve mobilya bandıyla onarıyorum. Yeniden birleştiriyorum parçaları. Minderleri düzgünce yerine

koyuyorum" (Aral, 1992: 330). Bu eylem, sadece fiziksel bir mobilyanın tamiri değil; parçalanan dış gerçekliğe karşı içsel bütünlüğü koruma çabasıdır. Suna, kırık koltuğu onararak aslında paramparça olan kendi yaşamını, koparılan eşiyle olan bağını ve yıkılan dünyasını simgesel olarak yeniden inşa etmektedir. Kırık nesneye yapılan bu müdahale, yasın getirdiği pasif yıkıma karşı eylemsel bir direniştir. Nitekim romanın ilerleyen bölümlerinde Suna'nın yeni evinde telefonun hemen yanında duran bu "bantları ızgarasında duran kırık koltuk", onarılmış ama izleri kalmış bir geçmişin, hayatta kalmanın ve yasın ardından kurulan yeni varoluşsal dengenin anıtlaşmış nesnesi olarak varlığını sürdürür.

Genel hatlarıyla değerlendirildiğinde Ölü Erkek Kuşlar, yas sürecinin yıkıcı bir eylemsizlikten aktif ve dönüştürücü bir varoluş inşasına nasıl evrildiğini gösteren başarılı bir yas diyalektiğidir. Suna karakterinin ortak beden hafızasının çöktüğü eski mekânından koparak kendi klostrofobik sığınağına çekilmesi, başlangıçta bir dünya-yitimi gibi görünse de bu yalıtım, öznenin kendi parçalanmışlığını (Su ve Na ikiliğini) yeniden müzakere ettiği bir kuluçka evresine dönüşmüştür. Düşköy Yazlık Sineması'nın boş perdesinde geçmişin hayaletleriyle yüzleşilerek onların atalara dönüştürülmesi ve kırık koltuğun onarılması, nesnelere yatırılan libidonun geri çekilip benliğin yeniden yapılandırılmasını simgeler. Romanda ataerkil simgesel düzenin dayattığı sınırların aşılmasına girişilir ve kayıp yeni bir otonomiyle telafi edilir.

3.5. MODERNLEŞME KRİZİ, ONTOLOJİK SÜREKSİZLİK VE YASIN REDDİ: SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü adlı romanı, yüzeyde Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecindeki Türk modernleşmesinin ve bürokrasisinin alegorik bir hicvi olarak görünse de bir yıkımın, kaybedilen bir medeniyetin ve bu kaybın ardından tutulamayan kolektif yasın bir görünümünü sunar. İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in ilk yıllarına uzanan bu süreçte, toplumun zihniyet dünyasını derinden etkileyen medeniyet değişimi olgusu, bireylerde bir buhran ve ikilik yaratmıştır. Tanpınar, bu romanda sadece modernleşme saplantısının doğurduğu cılız ve içi boş kurumları eleştirmez, bir yandan da tarihsel bir kırılma anında geçmişle bağlarını sağlıklı bir sentezle kuramayan, geçmişin değerlerini dönüştüremeyip onları

geçmişin hayaleti olarak bünyesinde taşıyan bir toplumun trajedisini anlatır. Bu bağlamda roman, bireylerin sınırlarına hapsedilemeyecek kadar geniş bir toplumsal ve kültürel çözülme krizini, yas tutamama ve manik onarım mekanizmaları üzerinden açığa çıkaran bir yapı sunar. Hayri İrdal'ın anlatısı, kaybedilen bir medeniyet dairesinden diğerine geçişin yarattığı boşluğun ve arafta kalmışlığın dökümüdür.

Bu noktadan bakıldığında, roman Türk modernleşme tarihinin yüzeydeki sosyopolitik dönüşümlerinin ötesine geçerek bir medeniyetin çöküşünün insan psişesinde ve zaman algısında yarattığı derin ontolojik yarıkları inceleyen bir yapıttır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte yaşanan medeniyet değişimi, sivil ve askerî elitler tarafından pozitivist bir sosyal mühendislik projesi olarak yukarıdan aşağıya doğru kurgulanmış ve toplumsal yapıda geri döndürülemez bir kırılmaya neden olmuştur. Pozitivist düşünürlerin rasyonalite anlayışına dayanan bu elitist modernleşme çabası, toplumu dikeyden yatay düzleme çevirmeye çalıştı. Sonuç olarak ne tamamen Batılı ne de tamamen Doğulu olan, ortada kalmış bir insan tipi ortaya çıktı. (Demir, 2021: 531). Bu kırılma, yalnızca kurumların, kanunların ve alfabenin değişmesi gibi yüzeysel bir adaptasyon süreci değil, tam anlamıyla bir dünya-yıkımı hadisesidir. Bir dünya, içindeki nesnelerin ve pratiklerin birbirine referansla anlam kazandığı, Dasein'ın kendini içinde var ettiği ve anlamlandırdığı ilişkiler bütünüdür. Bu anlam matrisinin çökmesi, bireyin dünyaya fırlatılmışlık hâlindeki ontolojik güvenliğini parçalar ve varoluşsal bir anksiyeteye yol açar. Tanpınar'ın kurguladığı evren, bu ontolojik süreksizlik ve eksiklik krizleri etrafında şekillenir. Romanın başkarakteri ve anlatıcısı Hayri İrdal, eski dünyanın kalıntıları ile yeni dünyanın rasyonel dayatmaları arasında sıkışmış, arafta kalan bir özne olarak karşımıza çıkar. Ancak bu sıkışmışlık, sıradan bir kültürel bocalama veya Doğu-Batı sentezi arayışı değil, derin bir "yas tutamama" halinin yaşantısal görüngüsüdür. Eski medeniyetin, geleneksel değerlerin ve organik zaman algısının kaybı karşısında sağlıklı bir kolektif yas süreci işletilememiş, bunun yerine Halit Ayarcı karakterinde somutlaşan manik bir ilerlemecilik, araçsal akıl ve bürokratik bir telaş devreye sokulmuştur. Toplum, kaybettiği geçmişiyle yüzleşmek ve bu kaybın hüznünü yaşamak yerine, yeninin inşasına sığınarak travmayı bastırma yoluna gitmiştir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanı salt bir toplumsal hiciv veya iki uygarlık arasında bocalayan Türkiye'nin karikatürü olarak okunan geleneksel tarihselci yaklaşımların ötesinde fenomenoloji ve

psikanalizin kesişim noktasında ele alınabilir. Bu durum, romandaki zamanın mekânsallaşmasını, belleğin fragmantasyonunu, geçmişin kaybını ve Hayri İrdal ile Halit Ayarcı arasındaki gerilimi okumak için elzemdir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü bir medeniyetin, bir inanç sisteminin ve bir güven alanının kaybına verilen veya verilemeyen tepkilerin anatomisidir. Hayri İrdal, kaybettiği geleneğe, Nuri Efendi'ye, dertsiz ve organik çocukluğuna duyduğu özlemi, yas tutarak geride bırakamamıştır. Nesneden libidosunu çekip gerçekliğe uyum sağlayamamış ve geçmişin kaybını kabul edememiştir. Kaybettiği değerleri içine atarak eski zamanın hayaletlerini orada yaşatmaya mahkûm olmuştur. Halit Ayarcı'nın hayatına girmesiyle birlikte yaşadığı kimlik krizinin en çarpıcı ifadesi, eski evlerinin sofasındaki aynaya baktığında kendi yüzünün değişip dönüşerek başka insanların yüzleri haline geldiğini gördüğü rüyasıdır:

> *"Rüyamda eski evimizin sofasında idim. Geniş, büyük bir aynanın önünde durmuş, dikkatle çehremi seyrediyordum. Ve her defasında kendi kendime bu ben değilim ki... Bu ben miyim? İmkânı yok... diye söyleniyordum. Filhakika gördüğüm şey benim yüzüm değildi. Kaldı ki, her an değişiyordu" (Tanpınar, 2014: 309).*

Hayri İrdal'ın eski evlerinin sofasında geniş bir aynanın önünde kendi yüzünü bulamadığı ve çehresinin her an değiştiği bu sarsıcı rüya sahnesi, "dünya-dağılması"nın ve kültürel bir kimlik krizinin edebî tezahürüdür. Rüyanın mekânı eski evin sofası olması ve İrdal'ın bu tanıdık mekânda kendi varlığını teyit edememesi, öznenin içine yerleştiği anlam bütünlüğünün ve nesneler ile özneler arasındaki ilintililik ağının topyekûn sarsıldığını gösterir. Kaybedilen nesneler, öznenin dünyasındaki anlam odağını oluşturur; bu kayıplar yaşandığında kendilik devresi çöker ve yönelim alanı dağılarak özne bir boşluğun, yani hiçliğin içine düşer. Yas sürecinde sevilen nesnenin, yani İrdal'ın durumunda koskoca bir geçmişin, imparatorluk havasının ve Muvakkit Nuri Efendi, Abdüsselam Bey gibi şahsiyetlerin kaybı, öznenin bu aynadaki yansımasının silinmesi demektir. Kaybedilen kişinin yokluğuyla birlikte, İrdal varoluşunun önemli bir parçasını oluşturan, onu Hayri İrdal yapan bakıştan mahrum kalmıştır. Aynaya her baktığında "bu ben değilim ki... Bu ben miyim?" diye sorması ve yüzünün durmadan değişmesi, öznenin kendinde-varlık ile kendi-için-varlık arasındaki gerilimde yalnızlaşmasının ve kendi algısının

parçalanmasının somut bir resmidir. Rüyadaki yüzün "görmek fırsatını bulamayacak kadar" her an değişmesi, aslında kendi içinde gömdüğü fakat sindiremediği o eski zaman hayaletleridir. Geçmişin bu işlenmemiş, bastırılmış nesne ilişkilerinin tutsağı olmuş, onların gölge yaşamlarının şimdiki zamana musallat olmasıyla kendi şahsi iradesini ve yüzünü yitirmiştir. Aynadaki bedensel bütünlüğünü tanıyamaması bedenin dünyayla kurduğu sessiz anlaşmanın feshedildiğini kanıtlar. Zamanın akışından koparılmış, mekanik bir modernliğin dayatmacı aygıtı olan Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün ve Halit Ayarcı'nın hegemonyası altında nesneleşen Hayri İrdal, dünyaya yerleşme tarzını kaybetmiştir. Kendi varlık zeminini kaybetmiş, eksik ve parçalanmış bir figürdür. Kendi benlik saygısını ve bütünlüğünü yitirmiş olan İrdal, sürekli olarak dışarıdan bir otoritenin, bir kurtarıcının varlığına ihtiyaç duyar. Abdüsselam Bey'in himayesine girmesi, İspritizma Cemiyeti'nde gaipten medet umması, Doktor Ramiz'in absürt psikanaliz seanslarına boyun eğmesi ve en nihayetinde Halit Ayarcı gibi güçlü, hayatı yöneten bir figüre tamamen teslim olması, aynalanma ve bir kendilik nesnesine tutunma ihtiyacının sonucudur.

Roman karakterini ele alırken onu gerçek yaşamdaki insanla eş tutmamak gerekir. Roman karakteri, bir karakter olarak içinde bulunduğu ruh haliyle, tutulması gereken yası ve kaybedileni işaretler. Yeni ile eskinin arasında sıkışıklık hâli de bir görünüm olarak kaybedileni, dolayısıyla onun yasını işaret etmeye yönelik bir gerilimi görünür kılmaya yöneliktir. Böyle bakıldığında, Hayri İrdal romandaki diğer nesneler veya zaman mefhumu üzerinden işletilen kayıp algısının bir parçasından başka bir şey değildir. Hayri İrdal melankoliyi temsil ediyorsa, Halit Ayarcı ve onun kurduğu Enstitü bu derin kayıp hissine karşı geliştirilmiş bir savunma mekanizmasını, manik savunmayı temsil eder. Alman psikanalistler Alexander ve Margarete Mitscherlich, 1967 yılında yayımladıkları Yas Tutamama eseriyle Nazi Almanya'sı sonrası Alman toplumunun travmatik geçmişiyle yüzleşememesini, suçluluk duygusundan kaçışını ve kurbanların yasını tutamamasını analiz etmişlerdir. Onlara göre, toplumlar narsisistik ideallerinin çöküşü veya devasa kültürel yıkımlar yaşadıklarında, bu devasa acı ve utanç ile yüzleşmek egoyu tamamen parçalama tehlikesi taşır (Mitscherlich ve Mitscherlich, 1975: 28). Toplum bu ego çöküşünden kurtulmak için narsisistik bir manik savunma mekanizması geliştirir: Geçmiş tamamen inkâr edilir, duygusal bağlar koparılır, kayıp yadsınır ve toplum radikal, hiperaktif bir şekilde yeniye, ekonomik

kalkınmaya, inşaata, bürokratik bir telaşa ve maddi refaha yönelir. Yasın getireceği depresyon tehlikesi, durmak bilmeyen bir eylemlilik hâliyle savuşturulur. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde Halit Ayarcı figürü ve onun öncülük ettiği rasyonel, pozitivist Türk modernleşme atılımı, tam da bu "yas tutamama" halinin manik bir tezahürüdür. Toplum, yüzyıllar süren bir imparatorluğun, bir inanç sisteminin, estetik ve kültürel birikimin kaybının yarattığı boşluğun yasını tutmak yerine, Halit Ayarcı'nın temsil ettiği pragmatik, Batıcı, rasyonel ve başarı odaklı söyleme sığınmıştır. Ayarcı'nın mütemadiyen yeni şubeler açması, istatistikler uydurması, memurlar ataması, cezai nakdi sistemler icat etmesi ve en nihayetinde Hürriyet Tepesi'ne devasa, anıtsal betonarme binalar dikmesi, aslında içsel bir yıkımın ve varoluşsal hiçliğin üstünü örtme, onu gürültüyle boğma çabasıdır. Halit Ayarcı geçmişin hayaletlerinin içeri girmesini engellemek için şimdiyi sürekli meşgul eder. Onun dünyasında durup düşünmeye, hüzne, geçmişi yad etmeye yer yoktur. O hata denen şeyin varlığını kabul etmeyen, eylemi bilginin ve hissin önüne koyan mutlak bir pragmatisttir. Halit Ayarcı, rasyonel görünen ama temelde irrasyonel, absürt ve köksüz bir bürokratik aygıt olan Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü kurarak toplumu bir amnezi ve hissizleşme durumuna sokar. Ayarcı'nın lügatında maziye veya derin düşünceye yer yoktur; "Bilgi bizi geciktirir... Mesele yapmak ve yaratmaktır" (Tanpınar, 2014: 360) şeklindeki diskuru, geçmişle tüm köprüleri atan, gerçeklikten kaçan bir geleceğe kaçış stratejisidir. Enstitü, toplumun durup kayıpları üzerinde yas tutmasını engelleyen sürekli bir eylem, düzenleme ve ayarlama mekanizmasıdır. Toplumu ayarlamak adına tek tip üniformalar giyen, "tam çalar saat gibi konuşup susacak" otomat kızlar (plak insan) tasarlanması, Weber'in bürokrasinin "demir kafesi"ni andıran mekanik bir cehennemin inşasıdır. Halit Ayarcı, çalışanlardan yetenek veya liyakat değil, sadece kurduğu bu sanal gerçekliğe kayıtsız şartsız inanmalarını ister: "Değişeceksiniz Hayri Bey... Saatleri Ayarlama Enstitüsü her şeyden evvel kendisine inanılmaya muhtaçtır" (Tanpınar, 2014: 259). Bu dayatma, yas tutamayan toplumların geçmişin acısıyla yüzleşmemek için kendilerini uydurma ideallere ve bürokratik aygıtlara körü körüne teslim ettikleri manik hezeyanın açık bir tasviridir.

Aydınlanma, dünyayı irrasyonaliteden kurtarma ve insanı özgürleştirme vaadiyle yola çıkmış, ancak aklı yalnızca doğaya ve diğer insanlara hükmetmenin, her şeyi hesaplanabilir kılan bir araca indirgeyerek kendi yarattığı ilerleme ve başarı

kavramlarını yeni, daha tahripkâr birer mitosa dönüştürmüştür (Adomo ve Horkheimer, 2014: 40). Ayarcı'nın başarı anlayışı, zamanı, tarihi ve hatta duyguları hesaplanabilir, yönetilebilir ve kâra dönüştürülebilir nesneler olarak görür. Zamanı ayarlama bahanesiyle kurulan Enstitü, aslında insan öznelliğini, farklılıkları ve özgürlüğü kurumsal bir aygıtın devasa mekanizması içinde eritme projesidir. Ayarcı'nın saatleri uymayanlardan alınan cezai nakdi sistem icat etmesi, zamanın organik ve kişisel boyutunu tamamen yok sayarak onu tahakküm altına alınacak yasal, bürokratik ve ekonomik bir metaya dönüştürmesidir. Bu sürecin en tehlikeli boyutu, kültürün ve hafızanın da bu araçsal akıl tarafından imal edilmesidir. O, basın, sinema, radyo gibi kitle iletişim araçlarını kullanarak yeni insanı ve yeni hafızayı imal eder. Enstitünün varlığını meşrulaştırmak ve ona bir kök bulmak için Şeyh Ahmet Zamanî figürünün uydurulması, günün emrindeki tarih anlayışının en çarpıcı örneğidir. Geçmiş, anlamı ve ağırlığı olan tarihsel bir hakikat, yas tutulacak bir değer olmaktan çıkarılarak bugünün bürokratik fantezilerini desteklemek üzere seri üretilmiş bir malzemeye, sahte bir simgeye dönüştürülmüştür. Geçmişin bu şekilde rasyonalize edilip tüketime sunulması, geçmişin gerçek anlamda yasının tutulmasını engelleyen nihai mekanizmadır. Bu kültürel yabancılaşma Hayri İrdal'ın ailesine de sirayet eder. Hayri'nin ikinci eşi Pakize, hayatı Hollywood sinemasının kodlarıyla yaşayan, gerçeklik algısı sinema perdesinin bir uzantısı haline gelmiş bir zihniyeti temsil eder. Kendisini ve eşinin durumunu ancak sinematik fanteziler (şatolar, asil dostlar, aktris havaları) üzerinden algılayabilen Pakize, kültür endüstrisinin yarattığı yeni dünyanın yas tutmak yerine illüzyona sığınan kitlelerin gönüllü tüketicisi ve kurbanıdır. Geleneksel estetik zevkler, klasik Türk musikisi ve mimarisi de bu süreçte derinliğini kaybederek sığ, gösteriş odaklı birer parodiye, "aslının soluk bir kopyasına" dönüşmüştür.

Romanda bilimsel rasyonalitenin ve aydınlanmanın bir diğer temsilcisi Doktor Ramiz'dir. Husserl'in fenomenolojisi, bilimi, insan deneyimini salt mekanik, ölçülebilir ve nesnel olgulara indirgeyen doğal tavır nedeniyle eleştirir ve fenomenlerin bilince nasıl verildiğine, "yaşantı dünyasına" dönülmesi gerektiğini savunur. Ramiz Husserl'in eleştirdiği bu indirgemeci bilimsel tavrın ve ithal teorilerin körü körüne uygulayıcısının karikatürize edilmiş halidir. Hayri İrdal'ın ontolojik krizini, yoksulluğunu, yasını ve varoluşsal yabancılaşmasını anlamak yerine, hazır

psikanalitik şablonları onun üzerine giydirmeye çalışır. Sığ psikanalitik tahlilinde "sizde tipik bir baba kompleksi var. Babanızı beğenmemişsiniz..." (Tanpınar, 2014: 114) diye teşhis koyar ve İrdal'ın babasının yerine geçemeyerek reşit olamadığını, hep çocuk kaldığını iddia eder. Oysa İrdal'ın yası Abdüsselam Bey, Muvakkit Nuri Efendi ve Seyit Lütfullah gibi figürlerin şahsında simgeleşen bir medeniyetin, kültürel "Baba"nın kaybından kaynaklanır. Eski dünyanın yıkılmasıyla simgesel bir "babasızlık" ve otorite yoksunluğu yaşayan İrdal, Halit Ayarcı'nın kurduğu sahte otoritenin başarı mitosunun gölgesine sığınarak ontolojik güvensizliğini gidermeye çabalar. Kendi benliğini Halit Ayarcı'nın yörüngesinde eriterek aslında birey olma sorumluluğundan da kaçar; zira arafta kalmak, bir kimlik inşa etmenin ağırlığından kurtulmanın nevrotik bir yoludur.

İnsan varoluşunun temel yapılarından birisi zamansallıktır. Fenomenolojik gelenek, zamanı mekanik saatlerin ölçtüğü nesnel, çizgisel ve homojen bir nicelik olmaktan çıkarıp bilincin içsel akışına ve dünyanın deneyimlenme biçimine bağlar. Edmund Husserl'in İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi adlı çalışmasında belirttiği gibi, bilinç anlık "şimdi" noktalarından ibaret değildir; her "şimdi", geçmişin tutulumunu ve geleceğin beklentisini kendi içinde barındırır. Zaman, bilincin nesneleri ve kendini kurduğu temel bir ufuktur. Saatleri Ayarlama Enstitüsü, tam da bu iki farklı zaman kavrayışı olan yaşanan organik zaman ile kurumsallaşarak dayatılan mekanik zamanın çatışma alanıdır. Tanpınar'ın zaman algısı geçmiş, bitmiş, tükenmiş ve ortadan kalkmış bir anlar silsilesi değil, şimdinin içinde yaşamaya devam eden, onu zenginleştiren, her an genişleyen ve geleceğe doğru iten kesintisiz bir akıştır. Romanda bu organik zamanı, ilahi süreyi ve Doğu'nun geleneksel bilgeliğini Muvakkit Nuri Efendi karakteri temsil eder. Nuri Efendi için zaman, mekanik bir ölçüm aracı olmanın çok ötesinde olan ilâhî bir ritmin, kozmik bir döngünün ve insan ruhunun yeryüzündeki izdüşümüdür. Nuri Efendi'nin saatlere yaklaşımı, onların adeta nefes alan, "insanın hizmetine sunulan somut bir değer" ve kendi şahsiyeti olan canlı varlıklar olarak görülmesine dayanır. Nuri Efendi'nin gözünde bozuk bir saat, onarılması gereken mekanik bir aletten ziyade, hastalanmış bir insan gibidir; dolayısıyla saat tamiri de teknik bir işlemden çok, manevi bir şifa pratiğidir. Bu anlayış, Ferdinand Tönnies'in sosyolojik kavramsallaştırmasıyla, onların hayatlarını modern toplum yerine bir cemaat içinde sürdürdüklerini gösterir (aktaran Demir, 2021:

541). Bu durum cemaat ilişkilerinin egemen olduğu, zamanın insanı kuşattığı ama ezmediği geleneksel topluluk yapısının bir yansımasıdır. Buna karşılık, Halit Ayarcı'nın temsil ettiği yeni Cumhuriyet bürokrasisi ve modernleşme atılımı, zamanı organik bağlamından koparark mekanik, ölçülebilir, satılabilir ve hızlandırılmış bir nesne olarak ele alır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü, müşterek zaman müşterek iştir ve ayar saniyenin peşinde koşmaktır gibi sloganlarla, zamanı bireysel bir deneyim olmaktan çıkarıp toplumsal bir denetim ve iktidar aracına dönüştürür. Onun için saat terakkinin sembolüdür ve toplumun tüm saatlerinin aynı ana ayarlanması, bireylerin görünmez bir otoriteye kayıtsız şartsız itaat etmesi, tek tipleşmesi ve sisteme entegre olması anlamına gelir. Zaman artık hükmedilecek ve kontrol edilecek bir metadır. Romanda geleneksel zaman algısının ve eski yaşam biçiminin yitirilişi, devasa bir "Baba" kaybının merkeze alınmasının görünümüdür. Bu kayıp nesnenin en güçlü simgesi Muvakkit Nuri Efendi ve onun saati "Mübarek"tir. Nuri Efendi'ye göre "Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır" (Tanpınar, 2014: 33). Bu anlayış, insanın zamanla kurduğu ilişkinin Tanrı'ya ve döngüsel zamana dayandığı organik ve uhrevi bir varoluşu simgeler. Ancak modernleşmeyle birlikte bu döngüsel zaman algısı kronolojik ve mekanik bir çizgiye kaymış, geleneksel bağlar koparılmıştır (Demir, 2021: 544).

Eski medeniyetin, organik zamanın ve kaybedilmiş bir yaşam-dünyasının sembolü olan Mübarek'e, kendine has huyları, kaprisleri ve iradesi olan canlı bir varlık gibi muamele edilir. Merleau-Ponty'nin Algının Fenomenolojisi adlı eserinde geliştirdiği beden fenomenolojisi ve özellikle hayalet uzuv metaforu, Hayri İrdal'ın Mübarek ile kurduğu ilişkiyi ve genel anlamda eski medeniyetin kaybını -metaforik düzlemde- anlamak için son derece aydınlatıcıdır. Ona göre, bir uzvunu kaybeden kişi, o uzvun fiziksel yokluğunu epistemolojik ve rasyonel olarak bilse de pratik, bedensel ve yaşantısal düzeyde o uzuv hâlâ oradaymış gibi dünyaya yönelmeye devam eder (2016: 120). Uzuv yok olmuştur, ancak dünyanın kişiye sunduğu eylem potansiyeli, alışkanlıklar ve bedensel niyetler hâlâ o uzvu çağırmaktadır. Beden, dünyayla olan pratik angajmanını aniden değiştiremez; geçmiş, bedenin dünyayı kavrama biçimi olarak şimdinin içinde yaşamaya devam eder. Hayri İrdal ve genel anlamda Türk toplumu için geleneksel zaman, Doğu bilgeliği ve "Mübarek" tam olarak bu hayalet uzuvdur. İrdal, bu medeniyetin fiziksel olarak yıkıldığını, Nuri Efendi'nin öldüğünü

ve eski İstanbul'un kaybolduğunu rasyonel olarak bilir; ancak bedensel ve ruhsal alışkanlıkları, estetik beklentileri ve dünyaya yönelim biçimi hâlâ bu kaybedilmiş uzvu aramaktadır. Halit Ayarcı'nın rasyonel, hızlı ve pragmatik modern dünyası içinde Hayri'nin sürekli tökezlemesi, beceriksiz hissetmesi, kendini bir sünepe ve kukla olarak algılaması, bedenin kaybettiği organıyla yeni, mekanik ve soğuk bir dünyaya tutunmaya çalışmasının yarattığı ontolojik acemilik ve sızlatıcı bir varoluşsal ağrıdır. Mübarek'in daha sonra yeni ve gösterişli bir taklit saat ile ikame edilmesi, bu hayalet uzvun yerine takılan estetikten yoksun, işlevsel ancak ruhtan uzak bir protez gibidir. Toplum, kaybettiği bu imparatorluk ihtişamının ve organik zamanın yasını tutmak yerine, onu karikatürize ederek inkâr etme yoluna gitmiştir. Romanın sonlarına doğru, halanın evindeki partide Mübarek, uhrevi değerinden kopartılarak misafirleri ağırlamak için süslenmiş olarak sergilenir: "Uzakta acayip süsleri içinde sahte Mübarek bizi hayretle süzüyorgibiydi" (Tanpınar, 2014: 362). Bu sahne, kaybedilenin dönüştürülemediğini, aksine içi boşaltılarak gülünçleştirilmiş birer hayalet olarak şimdiki zamana musallat olduklarını gösterir. Kaybın gerçekliğiyle yüzleşilmemiş, geçmiş gerçekdışı kılınarak inkâr edilmiştir.

Romanın ana çatışması, modernitenin getirdiği bu yeni zaman dayatması ile geçmişe takılı kalmış bireyin içsel zamanı arasındaki uyumsuzluktur. Thomas Fuchs'un "zamansal senkronizasyon yitimi" kavramı, Hayri İrdal'ın varoluşsal krizini ve yas durumunu açıklamak için kusursuz bir çerçeve sunar. Fuchs'a göre, derin bir kayıp yaşayan kişi, zamanın akışında bir yarılma deneyimler. Kişi, kelimenin tam anlamıyla iki farklı dünyada ve iki farklı zaman diliminde aynı anda yaşar. Bir yanda kaybedilen nesnenin (veya dünyanın) hâlâ var olduğu hissini taşıyan, donmuş, geçmişe sabitlenmiş ve şimdiyi reddeden bir içsel zaman vardır. Diğer yanda ise akıp gitmeye devam eden, nesnel saatlerle ölçülen, ancak yas tutan kişi için tamamen yabancılaşmış, anlamsızlaşmış ve gerçekdışı görünen nesnel/toplumsal zaman bulunur (2018: 44). Yas sürecindeki bu ayrışma, bedensel bir ağırlık, dünyadan kopuş ve diğer insanlarla paylaşılan ortak zamanın kaybedilmesi hissini yaratır. Zamanın bu şekilde ikiye ayrılması, yasın köklerindeki derin belirsizliği besler: Kaybedilen nesne geçmişte mevcuttur ancak şimdide yoktur; hem sanki buradaymış gibi bir mevcudiyet hem de radikal bir yokluk aynı anda deneyimlenir. Hayri İrdal Muvakkit Nuri Efendi'yi, çocukluğunu, Edirnekapı'daki eski evi ve onun temsil ettiği dünyayı kaybetmiştir.

Hayri'nin içsel zamanı bu kayıpta donup kalmış, Fuchs'un deyimiyle senkronizasyonunu yitirmiştir. Şehzadebaşı Kahvehanesi'ndeki geçirdiği yıllar, İspritizma Cemiyeti'nin ölülerle (geçmişle) iletişim kurmaya çalışan gerçekdışı dünyasına olan bağımlılığı ve define arama hayalleri, aslında akıp giden nesnel zamana dahil olmayı reddeden, geçmişin hâlâ devam ettiği o paralel zaman akışında kalma çabasıdır. Buna karşılık, Halit Ayarcı'nın temsil ettiği yeni Cumhuriyet bürokrasisi, zamanı hiper-senkronize edilmiş, sürekli hızlanan, salt şimdiki an ve gelecekteki ilerleme odaklı bir yapıya dönüştürmüştür. Ayarcı'nın zamanında geçmişe, nostaljiye veya yasa yer yoktur; her an bir sonraki eylem için araçsallaştırılmalıdır. Hayri İrdal'ın arafta kalma hâli, bu iki farklı zaman boyutu arasında paramparça olmasından kaynaklanır. Hayri, akıp giden modern zamanın hızına ve rasyonalitesine ayak uyduramaz; bedeni Ayarcı'nın hediye ettiği yeni Batılı kıyafetler içinde Enstitü'nün lüks koridorlarında dolaşsa da ruhsal ve zamansal olarak geçmişin hayaletleriyle birlikte yaşamaktadır. Bu senkronizasyon yitimi, Hayri'nin eylemlerinde sürekli bir beceriksizlik, ait olamama ve kendi hayatına dışarıdan, yabancı bir gözle bakma (depersonalizasyon) hissine yol açar.

Modern aklın zamanı organik akışından koparak denetlenebilir bir nesneye dönüştürme çabası, bizzat Enstitü binasının mimarisinde de tecessüm eder. Halit Ayarcı'nın binanın dıştan ve içten saate benzemesini şart koşması, zamanın içsel akışkanlığının betonarmeye, yani uzama hapsedilmesi projesidir. Hayri İrdal'ın boş kibrit kutularından tasarladığı bu yapıda, büyük holün ortasına Sabah, Öğle, Akşam ve Gece adlarını taşıyan dört devasa sütun yerleştirilir; ziyaretçiler Sabah sütununun kapısından girip Öğle'den geçerek Akşam merdivenine tırmanmak zorundadır. Yaşanan zaman, burada zoraki ve grotesk bir geometriye kurban edilerek mekânsallaştırılmıştır. Zaman, artık içsel bir deneyim değil, bürokrasinin dikte ettiği, içinden geçilen, ölçülebilen ve fiziksel olarak adımlanan bir devlet dairesi koridorudur.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde mekân ve eşya, Türk modernleşmesinin yarattığı ontolojik süreksizliğin ve yas tutamama hâlinin en somut dışavurum alanları olarak kurgulanır. Romanda nesnel/geometrik mekân ile yaşanılan/fenomenolojik mekân arasındaki en keskin zıtlık, Seyit Lütfullah'ın yaşadığı medrese kalıntısında görülür. Dışarıdan bakan, rasyonel ve nesnel bir göz (doğal tavır) için burası: avlusunun taşları sökülmüş, hücreleri yarı yarıya yıkılmış, sadece minaresinin dört

basamağı ayakta kalmış, otlar ve devrilmiş sütunlar arasında "korkunç ve abes bir muvazene" hissi veren bir enkazdır. Ancak kolektif yası reddeden ve kaybettiği medeniyeti manik bir hezeyanla yeniden kurmaya çalışan Lütfullah'ın yaşantı dünyasında bu mekân, muhteşem ve aydınlık bir saraydır. Kayser Andronikos'un definesi bulunduğunda, bu görünmez sarayın som altın sütunları ve elmas kubbeleriyle belireceğine inanılır. Bu durum, travmatik kayıp karşısında öznenin mekânı derealize etmesi (gerçeklikten koparması) ve yıkıntıyı kendi zihinsel fantezisiyle örtmesidir. Geçmiş, bir enkaz olarak ortadadır, ancak yas tutulamadığı için enkaz olduğu kabul edilmez; mekân, şizofrenik bir fanteziyle yeniden üretilir.

Dasein'ın dünya-yıkımı karşısında geliştirdiği bir diğer savunma mekanizması, gerçeklikle olan bağını tamamen kopardığı kapalı mekânlara sığınmasıdır. Romandaki Şehzadebaşı kahvehanesi, fenomenolojik anlamda toplumsal bir paranteze alma/askıya alma mekânıdır. Bu kahvehane, çöken imparatorluğun ardından hiçbir şeye tutunamayan, Halit Ayarcı'nın tabiriyle "muasır zamana girememiş olmanın şaşkınlığı" içinde yaşayan insanların kapının dışında kaldıkları bir araftır. Burada hayat, dış dünyanın rasyonalitesinden, zamanın ilerleyişinden ve eylemsellikten yalıtılmıştır. Konuşmalar uzun bir uykudan uyanır gibi yapılır; büyük tarihi şahsiyetler veya felsefi teoriler sadece günlük hayatı uyuşturmak için birer vasıta kılınır. Her şeyin bir ortaoyunu gibi önceden tayin edilmiş şartlarla devam ettiği bu mekân, bireylerin gerçekliğin ıstırabından ve eylem zorunluluğundan kaçarak inşa ettikleri kolektif bir yalıtım hücresidir.

Fenomenolojide eşya, öznenin niyet ve yönelimselliğinden bağımsız düşünülemez. Romanda kıyafetler, adeta eski sahiplerinin yaşantı dünyasını ve bedensel şemasını yeni giyene aktaran varoluşsal zarlardır. İrdal, "Yeni bir elbise giyen adam az çok benliğinin dışına çıkmışa benzer" (Tanpınar, 2014: 16) der. Eşyanın insan uzviyetine ve yaşantı dünyasına bu denli nüfuz etmesi, eski şapkaların, ayakkabıların ve elbiselerin gün geçtikçe giyenin benliğinden bir parça haline gelmesiyle somutlaşır. Yeni bir elbise giyen insanın az çok kendi benliğinin dışına çıkmış gibi görünmesi, kendinden uzaklaşarak varlığına bir değişikliğin arasından bakma ihtiyacının ve artık bir başkası olduğunu söyleyebilme saadetinin fenomenolojik bir tezahürüdür. Eşyanın barındırdığı bu geçirgenlik ve hafıza, eski bir şapkadan veya ayakkabıdan, onu giyen ilk sahibinin bütün huyunu, alışkanlıklarını,

hayatındaki aksaklıkları ve hatta çektiği ıstırapların çeşidini okumayı mümkün kılar. Bu geçişlilik öylesine güçlüdür ki, eve yeni gelen hizmetçilere hemen bir kat eski elbise, boyunbağı veya ayakkabı hediye edilmesi, bu eşyaların içine giren yabancı bedenin, gizli bir zorlamayla eski sahibinin itiyat ve düşüncelerini benimsemesini sağlayan sosyo-psikolojik bir mekanizmaya dönüşür:

> *"Hizmetçilerimize hemen evimize gelir gelmez bir kat elbise, bir iki eski gömlek, boyunbağı, hiç olmazsa ayakkabılarımızdan birini hediye etmemizin hikmeti de bu olsa gerektir. Bizi hiç tanımayan bu insan birdenbire elbisemizin içine girdiği, kunduramızla yürüdüğü için, adeta onun gizli zoru ile bize yaklaşır, farkında olmadan bizim itiyat ve düşüncelerimizi benimser. Bunu ben kendi nefsimde iki defa tecrübe ettim" (Tanpınar, 2014: 16).*

Kıyafetlerin İrdal'ın dünya algısını radikal biçimde değiştirmesinin zirvesi, Enstitü'nün kuruluş günlerinde Halit Ayarcı'nın kendisine hediye ettiği elbiseyi giymesidir. İrdal, Halit Ayarcı'nın bu eski elbisesini sırtına geçirdiği ilk gün bütün varlığının köklü bir biçimde değiştiğini, ufkunun ve dünyayı görüş zaviyesinin aniden genişlediğini fark eder. Bu andan itibaren, kendi otantik ve pasif benliğini askıya alarak hayatı Halit Ayarcı gibi bütüncül bir yaklaşımla mütalaa etmeye, onun lügatinden ödünç aldığı değişme, koordinasyon, çalışmanın tanzimi ve ilmî zihniyet gibi kavramlarla düşünmeye başlar. Elbise, basit bir kumaş parçası olmanın ötesine geçerek Halit Ayarcı'nın cesaretini ve icat kudretini İrdal'ın kanına zerk eden ontolojik bir büyü gibi işlev görür. Bu nesnesel aktarım sayesinde, kendi içindeki merhametli ve sefaleti tatmış eski tabiatı ile Halit Ayarcı'nın rasyonel benliğinin birbiri arasından düşündüğü, karar verdiği ve konuştuğu bölünmüş bir özneye dönüşür. Bu ödünç alınmış şahsiyet, İrdal'ın kendi geçmişini silemez. Ayarcı'nın cüretkâr kararları ile İrdal'ın sefaleti tatmış, merhametli ve uysal tabiatı aynı bedende, aynı elbisenin içinde sürekli çarpışır. İrdal, adeta "birbiri arasından düşünen, karar veren, konuşan bir adam" haline gelir. Bu durum, modernist rasyonalite ile gelenek arasındaki çözümsüzlüğün bireyin benliğinde yarattığı fragmantasyondur. Benlik, artık otantik bir öz değil; giyilen kıyafetlere, takılan maskelere göre sürekli yeniden kurulan yamalı bir yapıdır. Nitekim İrdal ilerleyen yıllarda en ünlü terzilerde kendi üzerine diktirdiği yeni elbiseleri giydiğinde bile kendini Abdüsselam Bey'in kılığında hisseder; yeni aldığı bir altın gözlük onu anında Eczacı Aristidi Efendi'ye dönüştürür.

Sonuç olarak, Halit Ayarcı'nın elbisesi ve genel olarak eşya, romanda Dasein'ın kendi yasını, hiçliğini ve kaybını örtebilmek için dışarıdan ithal ettiği bir "kendilik nesnesi" olarak işlev görür. Kendi otantik varlığını kuramayan İrdal, dünyaya ancak başkalarının elbiselerinin kalıplarına girerek onların yönelimselliğini ve algısal ufkunu ödünç alarak tutunabilmektedir. Bu durum, yas tutamayan ve köklerinden kopmuş bir öznenin, dışarıdan ithal edilen bir modernite zırhı ile varoluşsal hiçliğine karşı geliştirdiği absürt, fakat kaçınılmaz bir savunmadır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde yaşanan ontolojik süreksizlik ve medeniyet krizi, yalnızca görsel veya kurumsal bir yıkım olarak değil, Dasein'ın işitsel ufkunun organik ritimlerden mekanik bir gürültüye doğru maruz kaldığı şiddetli bir işgal olarak tecessüm eder. Öznenin dünyayı algılayışında işitsel ufuk, en az uzamsal boyut kadar belirleyicidir. Romanda eski medeniyetin yitirilişi ve modernitenin inşası, işitsel bir çatışma, organik ritimler ile mekanik gürültünün savaşı üzerinden okunabilir.

Eski medeniyet dairesinde Dasein'ın işitsel ufkunu belirleyen saat sesi, nesnel ve kronolojik bir zamanı ölçen mekanik bir tıkırtı değil, ilahi bir ritmin ve kozmik bir döngünün yeryüzündeki organik bir tezahürüdür. Geleneksel dünyada saat sesi, Muvakkit Nuri Efendi gibi şahsiyetler ve o devrin insanları için şadırvanlardaki su sesleri gibi iç âleme ve ebedî inançlara seslenen tinsel bir işitselliktir. İrdal'ın anlatımıyla eski insanların saat sesiyle kurduğu bağ, şadırvanlardaki su sesleri gibi "hemen hemen iç âleme, büyük ve ebedî inançların" (Tanpınar, 2014: 25) alanına aittir. Bu organik ses, Dasein'a bir yandan gündelik vazifelerini tayin ederken diğer yandan da peşinde koştuğunuz ebedi saadetin yollarını açar. Nuri Efendi'nin muvakkithanesindeki saat seslerinin taş odada kabarması, dış dünyanın kaosuna karşı kurulmuş ritmik ve güvenli bir kozmosu ifade eder. Bu otantik işitsel ufukta saatler, nesneleşmiş aletler olmaktan çıkarak, ağır ve tok sesleriyle gizli vakaları haber veren, zamanı kendi ihtiyarına göre yaşayan bağımsız varlıklar, adeta evin içini dolduran evliyalar hâlini alır. Hatta hususi zembereği kurulduğunda o zamanın moda türkülerini çalan eski masa saatleri bile Dasein'ın mahrem ve estetik yaşantı dünyasına ait munis seslerdir.

Eski medeniyetin sessizliği ve organik ritmi Cumhuriyet modernleşmesinin eve soktuğu radyo ile parçalanır. Radyo, dış dünyanın ve "Das Man"ın (Herkes) gürültüsünü mahrem alana taşıyan mekanik bir aygıttır. İrdal, hususi zembereği

kurulunca eski türküler çalan masa saatini radyoya tercih eder; zira radyo bütün gün şarkı söyleyen, felaket yağmuru havadisleriyle insanın üzerine çullanan, cin yutmuş gibi dans havalarıyla tepinen ve susturulduğunda komşununki başlayan "münasebetsiz bir icat"tır. Bu işitsel bombardıman, Dasein'ın kendi içsel düşünüm alanını (sessizliğini) işgal eder. İnsanlar, gün denen zaman bütününü harcamak için boks güreşlerinin ve futbol maçlarının gürültüsünü evlerine doldurarak kendi varoluşsal boşluklarından kaçarlar. İşitsel alanın modern mekanizmalarca işgali Enstitü'de zirveye ulaşır. Halit Ayarcı'nın büyük daktilo salonunda tahayyül ettiği sahne; şef dorkestr değneğiyle işaret verir ve yüz kişilik bir kadın daktilo grubunun hep birden "A"lara, "B"lere vurarak muntazam ve yekpare bir ses çıkarır (Tanpınar, 2014: 341). Sesin bu denli ritmik, mekanik ve sentetik bir biçimde örgütlenmesi, bireyin kendi iradesinin (kendi sesinin) bürokratik bir makine içinde nasıl eritildiğinin, insanın nasıl bir plak insan veya otomata dönüştürüldüğünün işitsel kanıtıdır.

Sonuç olarak, romandaki saat sesi ve radyo çatışması, Dasein'ın dünya-yıkımı karşısında yaşadığı işitsel travmanın tezahürüdür. Hayri İrdal'ın çalar saatlerin organik ve nostaljik tınısını radyonun sürekli ve dışsal gürültüsüne tercih etmesi, Dasein'ın kaybettiği içsel zamanı ve varoluşsal sessizliğini arama çabası olarak fenomenolojik bir önem taşır.

Süreksizlik, yas tutamama ve yabancılaşma tablosu karşısında, romanın neden trajik bir majör tonda değil de absürt, komik ve ironik bir dille yazıldığı sorusu kritik bir öneme sahiptir. Geleneksel eleştiri, romanı iki uygarlık arasında bocalayan toplumun saçmalıklarını alaya alan bir hiciv olarak okumuş ve Hayri İrdal'ın anlatıcı kimliği ile anlattığı eylemsiz/sünepe karakter arasındaki uyumsuzluğu bir kusur olarak nitelendirmiştir (Pelvanoğlu, 2014: 168-169). Oysa bu uyumsuzluk ve ironi, romanın tesadüfi bir kusuru değil, kaybı ve yasın dile getirilemezliğini ifade etmek için kullanılan en temel modernist anlatı stratejisidir. Tanpınar'ın romanında kurduğu absürt ve ironik yapı, bir edebî teknik olmanın ötesinde travmatik bir gerçeklikle yüzleşemeyen toplumun bizzat kullandığı bir savunma mekanizmasıdır. İroni, yasın ağırlığını hafifletmek, acıyı perdelemek ve yaşanan medeniyet kaybını bir oyuna dönüştürmek için işe koşulur. Hayri İrdal, yaşadığı kaybı, parçalanmışlığı ve dünya-yıkımını ciddi, trajik bir dille anlatamaz; çünkü içinde bulunduğu, Halit Ayarcı'nın kurduğu absürt modern dünya, trajedinin gerektirdiği ciddiyeti, kahramanlığı ve

ağırlığı çoktan ortadan kaldırmıştır. İroni, yasın açıkça ifade edilemediği, melankolinin ağırlığının taşınamadığı bir yerde devreye giren bir hayatta kalma mekanizması, yası dolaylı yoldan görünür kılan bir maskedir. İrdal'ın, mimetik bir otoriteyle konuşmak yerine kendi kendini sürekli iptal etmesi, kukla olduğunu itiraf etmesi, varoluşsal yenilgisini ve özneliğinin modernite karşısında nasıl silindiğini ironik bir teslimiyetle ilan etmesidir. Bu ironik mesafe, aslında kaybedilen dünyaya duyulan bağlılığın ve şimdiki zamanın sahteliğine duyulan gizli öfkenin bir tezahürüdür. Bu yüzden Enstitü'nün felsefi temellerini meşrulaştırmak için on yedinci yüzyılda yaşadığı iddia edilen uydurma bir şahsiyet olan Ahmet Zamani Efendi'nin yaratılması ve onun hakkında bir kitap yazılması da geçmişin asimile edilmek yerine, bugünün faydacı politikalarıyla tahrif edilmesidir. Ayarcı, bu uydurmayı "Ahmet Zamani Efendi bizim asrımızın bir ihtiyacıdır" diyerek meşrulaştırırken yalan ve hakikat arasındaki sınırı silikleştirir. Geçmiş sindirilmemiş, üzerine modern ve absürt bir bina inşa edilmiş, yas duygusu sahte kahramanlıklar ve karikatürize edilmiş ritüellerle hasıraltı edilmiştir.

Bu noktada Svetlana Boym'un nostalji üzerine yaptığı yeniden kurucu (restorative) ve düşünsel (reflective) ayrımı, Tanpınar'ın ve İrdal'ın pozisyonunu aydınlatır. Yeniden kurucu nostalji, nostos'a (eve dönüşe) odaklanır; kaybolan evi dogmatik, rötuşlanmış ve katı bir şekilde aynen yeniden inşa etmeye çalışır. Bu tür bir nostalji, zamanın geri döndürülemezliğini reddeder ve milliyetçi/muhafazakâr mitler üretir. Oysa Tanpınar'ın ve Hayri İrdal'ın nostaljisi, düşünsel nostaljidir. Düşünsel nostalji, evin geri döndürülemez biçimde yıkıldığını, çocukluğun ve geçmiş medeniyetin bir daha asla eskisi gibi yaşanamayacağını bilir ve odak noktasını algia'ya (özlem ve acıya, mesafenin kendisine) kaydırır (Öğüt, 2020: 129-130). Hayri İrdal, Nuri Efendi'nin ve eski İstanbul'un zamanının sonsuza dek kapandığını bilir. Geçmişin geri çevrilemezliğinin bu acı verici kabulü, onu absürt durumlara, eylemsizliğe ve ironiye iter. Romanın bütüncül bir kahramanlık anlatısı yerine, hafızanın parçalanmış fragmanları, absürt diyaloglar, kara mizah ve grotesk abartılar üzerinden ilerlemesi, yasın tamamlanamamasının, parçalanmış bilincin estetik düzleme yansımasıdır. İrdal'ın ironisi, geçmişle bugünkü rasyonel delilik arasındaki o doldurulamaz ontolojik mesafeye duyulan hüzünlü aşkın ta kendisidir.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Batılılaşma süreciyle birlikte kendi epistemolojik zeminini kaybeden bir toplumun, Hegelci anlamda tarihsel bir asimilasyon ile başarılı bir yas çalışması yürütememesinin tragedyası niteliğindedir. Roman, yalnızca Hayri İrdal'ın bireysel yabancılaşmasını ve kimlik krizini değil, imparatorluk mirasının ardından yaşanan o büyük "baba" kaybıyla yüzleşmeye cesaret edemeyen; bu yüzden de manik bir onarım mekanizmasıyla içi boş, bürokratik ve mekanik hezeyanlara sığınan bir medeniyetin kolektif travmasını resmeder. Hayaletleri atalara dönüştürme pratiği başarısız olmuş, eski zaman ölmüş ancak sindirilememiştir. Bu bağlamda metin, kahkahalar ve ironi ardına gizlenmiş, yasını tutma yetisini yitirmiş köksüz bir toplumun sessiz ağıtıdır.

Eser yüzeydeki absürt, satirik ve komik olay örgüsünün altında, bir medeniyetin trajik çöküşünü ve bu çöküş karşısında yaşanan kolektif psişik tutulmayı anlatan bir eserdir. Roman, Türkiye'nin modernleşme serüvenini yalnızca bir medeniyet seçimi krizi olarak değil, aydınlanmacı, araçsal aklın (Halit Ayarcı) bireyi (Hayri İrdal) ezişi, geçmişin (Nuri Efendi ve Mübarek) fenomenolojik bir hayalet uzuv gibi sızlamaya devam edişi ve tüm bunların yarattığı ontolojik süreksizlik krizleri üzerinden resmeder. Eser, yas tutamama halinin bir sonucu olarak geçmişin sahte bir şekilde yeniden icat edilmesini, organik zamanın mekanikleştirilip iktidar aracına dönüştürülmesini ve insanın bir bürokrasi dişlisine, kültür endüstrisinin pasif bir tüketicisine indirgenmesini gözler önüne serer. Hayri İrdal'ın anlatısı, arafta kalmış, senkronizasyonunu yitirmiş ve melankoliye hapsolmuş bir öznenin, manik bir ilerlemecilik ve dayatılan sahte rasyonalite karşısında geliştirdiği ironik bir savunma hattıdır. Bu ironi, yazarın bir kusuru değil, ontolojik bir kaybın, derin bir yasın ancak mizahın ve absürdün maskesi ardında dile getirilebileceğinin dehasıdır. Karakter üzerinden bir okumayla Hayri İrdal'ın bir tutunamama dolayısıyla da melankolik bir savrulma içinde olduğu düşünülebilir ancak roman bir yapıt olarak kaybedilenin görüngülerini hem İrdal'ın iki dünya arasındaki bocalamaları üzerinden verir hem de nesneler ve zaman mefhumu üzerinden işler. Dolayısıyla karakterlerin kendileri de romandaki şeylerle iç içe ve o iç içeliğin temsilcisi konumunda olmalarıyla kaybın görünümünü güçlendiren bir yapı oluştururlar. Nihayetinde Saatleri Ayarlama Enstitüsü, insan ruhunun, toplumsal hafızanın ve medeniyetin ontolojik ayarının

bozulduğu, kendi kayıplarıyla yüzleşmekten kaçınan modern insanın evrensel ve trajikomik bir örneğidir.

Sonuç olarak Saatleri Ayarlama Enstitüsü, yalnızca Doğu ile Batı arasında bocalayan bir toplumun satirik bir eleştirisi değil; yıkılan bir medeniyetin, yitirilen organik zamanın ve köklerin ardından bir türlü tutulamayan kolektif yasın trajedisidir. Toplum, Muvakkit Nuri Efendi ve Mübarek'in şahsında simgeleşen geçmişiyle sağlıklı bir diyalog kurarak hayaletleri atalara dönüştürmek yerine; Halit Ayarcı'nın kurduğu bürokratik, rasyonel ve mekanik bir hezeyana, yani manik bir savunma mekanizmasına sığınmıştır. Hayri İrdal'ın iki farklı zaman (organik/içsel ve mekanik/nesnel) arasında senkronizasyonunu yitirerek arafta kalması, kaybedilen bir dünyanın hayalet uzuv gibi sızlamaya devam edişinin fenomenolojik kanıtıdır. Eser, varoluşsal hiçliğini absürt bir bürokrasi ve ironi maskesi ardına gizleyen modern insanın, kendi kayıplarıyla yüzleşmekten kaçınmasının yarattığı evrensel açmazı literatüre kazandırmıştır.

SONUÇ

Cumhuriyet dönemi Türk romanında yasın izini süren bu çalışma, kayıp deneyiminin yalnızca bireysel bir duygu durumu olmadığını; kültürel, tarihsel ve toplumsal bir olgu olarak nasıl şekillendiğini, edebiyatın bu süreçleri nasıl estetize ettiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Birey, kendi sonluluğuyla yüzleştiğinde ya da varoluşunu dayandırdığı temel bir referans noktasını, sevilen birini, bir ideali veya bir geçmişi yitirdiğinde, etrafındaki dünya fizyonomik çekiciliğini kaybeder ve derin bir dünya-dağılması deneyimlenir. Bu dağılma edebiyatın sınırları içinde yeniden kurgulanırken yasın kültürel ritüellerden bireysel saplantılara, toplumsal inkârlardan varoluşsal krizlere uzanan geniş bir yelpazede temsil edildiği görülmektedir. Kültürel bellek ve geleneksel pratikler, yasın ortak yaşanma biçimlerini dikte edip acıyı kolektif bir sağaltım alanına çekmeye çalışsa da yalnızlaşan modern özne, geleneksel ritüellerin yetersiz kaldığı noktalarda kendi içsel dünyalarını, savunma mekanizmalarını ve kişisel anıtlarını inşa etmek zorunda kalmıştır. Yas ve ölüm, bireyi katlanılmaz bir özgürlükle baş başa bırakırken varoluşun yeniden tanımlanması için zorunlu bir boşluk yaratır.

Edebî metinlerdeki yas temsilleri, öznenin zaman ve mekânla kurduğu bedensel yönelimin kökten bozulduğu, algısal ufkun daraldığı süreçler olarak belirginleşir. Kayıpla birlikte nesnel zamanın ileriye dönük akışı sekteye uğrar; özne geçmişin sürekli şimdiki zamana müdahale ettiği, donuk, döngüsel ve tekrarlara dayalı bir zaman algısının içine hapsolur. Bekleyişin, umutsuzluğun ve travmanın yarattığı bu zaman bükülmesi, mekânın da daralarak klostrofobik bir yapı kazanmasına neden olur. Dış dünyanın anlamlı ve eyleme çağıran yapısı çökünce, roman kahramanları kendilerini dışarıya kapatarak yalıtılmış sığınaklara, karanlık odalara veya labirente dönüşmüş çıkmaz sokaklara hapsederler. Bedenin dünyayla kurduğu sessiz anlaşma feshedilir; yitirilen nesnenin eksikliği, bedensel bir ağırlık, yabancılaşma ve pratik yetilerin, örneğin sıradan bir kapıyı açma eyleminin bile, felce uğraması şeklinde deneyimlenir. Dünyanın özneye açılma biçimi artık davetkâr bir ufuk değil, tehditkâr veya anlamsız bir hiçliktir. Bu hiçlik hissi, varoluşun temelindeki kaygıyı tetikler. Yas tutan özne, dünyayı eskisi gibi algılayamaz; uzak ve yakın kavramları birbirine karışır, fiziki olarak çok yakın olan mekânlar ulaşılamaz hale gelirken, geçmişin izlerini

taşıyan arka sokaklar veya yıkıntılar fenomenolojik olarak en yakın sığınaklara dönüşür.

Romanlardaki karakterlerin kayıp karşısında verdikleri tepkiler, sağlıklı bir yas çalışması ile patolojik melankoli arasındaki psişik gerilimi somutlaştırır. Bir yanda yitirdikleri nesnelerden libidinal yatırımlarını geri çekmeyi reddederek kaybı inkâr eden ve yitirilen nesneyi kendi içlerinde inşa ettikleri gizli bir bölmeye, adeta bir mahzen mezara canlı canlı gömen özneler yer alır. Bu içe atım süreci, nesneyi dış dünyada yaşatmak yerine öznenin benliğini yoksullaştıran ve onu kendi içindeki hayaletlerin esiri kılan mazoşistik bir saplantıya dönüşür. Gündelik eşyalar, kullanım değerlerini ve el-altında-olma işlevlerini yitirerek bu dondurulmuş zamanın fetiş nesneleri haline gelir; kaybolan kişinin varlığını ikame eden, dokunulmaz ve kutsal emanetler olarak öznenin dünyasına ağırlık çöktürür. Bu kilitlenme ve narsisistik özdeşim, öznenin dilsel ve sembolik düzlemden koparak kendi kabuğuna çekilmesine, zamanı dondurarak onu bir müzeye çevirmesine, anlamsız şiddet patlamalarına veya varlığını tamamen ortadan kaldırma arzusuna kadar varan trajik sonlar hazırlar. Buna karşın, kaybın getirdiği eksikliği ontolojik bir gerçeklik olarak kabul eden, yitirilenin anısını sembolik bir düzleme aktararak onu kendi benliğine katan karakterler, yasın dönüştürücü ve sağaltıcı gücüne ulaşırlar.

Bu bağlamda edebiyat ve anlatının kendisi, yasın dilsizleştiği yerde devreye girerek, travmatik ve bedensel belleği anlatısal bir belleğe dönüştüren eşsiz bir geçiş alanı işlevi görür. Karakterlerin kayıplarını kelimeler, mekânlar ve nesneler aracılığıyla yeniden kurgulama çabaları, aslında bizzat yazarın metinsel bir evren inşa etme süreciyle örtüşür. Yas, edilgen bir acı çekme durumundan çıkarak, anlamın estetize edildiği, belleğin mekânsallaştırıldığı ve yeniden üretildiği aktif bir estetik işçiliğe dönüşür. Romanlarda rastlanan parça parça edilmiş kimlikler, labirente dönen karanlık sokaklar, durdurulmuş saatler ve saplantıyla biriktirilen eşyalar, modern öznenin simgesel düzlemdeki çatlaklarını onarma çabasının alegorileridir.

Bu çalışma Cumhuriyet dönemi Türk romanında yasın yalnızca tematik bir hüzün unsuru olmadığını; zaman, mekân, beden ve nesne ilişkilerini derinden yapılandıran kurucu bir ontolojik ve metinsel dinamik olduğunu göstermeyi hedeflemiştir. Edebiyat, psikanaliz ve felsefe disiplinlerinin kesişim noktasında gerçekleştirilen bu sentez, modern Türk edebiyatında bireysel ve toplumsal

travmaların, kimlik krizlerinin ve modernleşme sancılarının alt metnini deşifre etmek açısından literatüre özgün ve bütüncül bir katkı sunmaya çalışmıştır. Gelecekte yapılacak çalışmalarda, yasın fenomenolojik görünümlerinin yalnızca roman türüyle sınırlı kalmayıp modern Türk şiiri, sineması ve tiyatrosundaki yansımalarının incelenmesi, konunun disiplinlerarası boyutunu daha da derinleştirecektir. Ayrıca, 2000 sonrası çağdaş edebiyatta göç, yurtsuzlaşma, ekolojik krizler ve dijitalleşme gibi yeni kayıp formlarının yas sürecini nasıl dönüştürdüğünün araştırılması, bu tezin de hedeflediği yolda atılabilecek değerli ve ufuk açıcı adımlar olacaktır.

KAYNAKÇA

Abraham, K. (1954). *Selected Papers of Karl Abraham*. London: The Hogart Press.

Abraham, N., ve Torok, M. (1995). *The Shell and the Kernel*. Chicago: The University of Chicago Press.

Adomo, T. W., ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Aka, İ. (1994). *Mirza Şahruh ve Zamanı (1405-1447)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Akçay, T. (2017). *Yunan ve Roma'da Ölüm Kültü*. Ankara: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Akırmak, Ü. (2021). *1085 Türkçe Kelimenin Serbest Çağrışım Norm Verileri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Alexiou, M. (1992). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. New York: Rowrnan&Littlefield Publishers.

Aral, İ. (1992). *Ölü Erkek Kuşlar*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.

Aristoteles. (2019). *Fizik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Atılgan, Y. (2016). *Anayurt Oteli*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Banovetz, M. E. (2012). *The Late 6th and 5th Century B.C. Kerameikos Necropolis at Athens: A Theoretically Informed Interpretation* (Unpublished Master's Dissertation) Ohio: University of Cincinnati.

Baştürk, M. (2015). “Anayurt Oteli” ve “Dünya Ağrısı”nda Otel (s)imgesi. *folklor/edebiyat*, *21*(84), 131-144.

Bayat, F. (2008). Türklerde Cenaze Törenleri Bağlamında Mevlid Okuma Geleneği. *Manas Sosyal Bilimler Dergisi*, *10*(19), 147-155.

Beaumont, L. A. (2012). *Childhood in Ancient Athens: Iconography and Social History*.: London/New York: Routledge.

Boardman, J. (2005). *Yunan Heykeli: Klasik Dönem*. İstanbul: Homer Yayınları.

Boardman, J. (2014). *Yunan Heykeli: Geç Klasik Dönem*. İstanbul: Homer Yayınları.

Boardman, J., ve Kurtz, D. (1971). *Greek Burial Customs*. London: The Camelot Press.

Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Burkert,. (1977). *Greek Religion Archaic and Classical*. Stuggart: Blackwell Publishing.

Butler, J. (1997). Melancholy Gender: Refused Identification. İçinde *The Psychic Life of Power* (pp. 132-150). Stanford University Press.

Butler, J. (2005). *Kırılgan Hayat Yasın ve Şiddetin Gücü*. İstanbul: Metin Yayınları.

Butler, J. (2007). *Antigone’nin İddiası: Yaşam ile Ölümün Akrabalığı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Çavuş, F. (2019). *Osmanli Mezar Taşlarının Sırları*. Ankara: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Çelgin, G. (2011). *Eski Yunanca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Çelik, S. (2000). *Türk Masallarında Ölüm ve Yas* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Elazığ: Fırat Üniversitesi.

Demir, Z. (2021). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Huzur" Ve "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" Romanlarında Gelenek Modernleşme Ve Din Ekseninde Toplumsal Değişmenin Doğası* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi.

Derrida, J. (1995). *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, J. (2023). *Ses ve Fenomen*. İstanbul: Fol Yayınları.

Dickins, G. (1912). *Catalogue of the Acropolis Museum I*. London: Cambridge University Press.

Dillon, M. (2004). *Girls and Women In Classical Greek Religion Women And The Corpse*. New York: Taylor & Francis e-Library.

Eco, U. (2021). *Antik Yunan*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Eflaki, A. (1973). *Ariflerin Menkıbeleri* (C. 2). İstanbul: Hürriyet Yayınları.

Eliade, M. (2014). *Şamanizm: İlkel Esrime Teknikleri*. Ankara: İmge Kitabevi.

Esin, E. (1978). *İslâmiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslam'a Giriş* (C. 2). İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.

Euripides. (2017). *İphigenia Tauris'te*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Fığlalı, E. R. (1994). *Türkiye'de Alevilik Bektaşilik*. Ankara: Selçuk Yayınları.

Fink, B. (2016). *Lacancı Psikanalize Bir Giriş*. İstanbul: Encore Yayınları.

Freud, S. (2014). *Yas ve Melankoli*. İstanbul: Telos Yayınları.

Fuchs, T. (2018). Presence in absence. The ambiguous phenomenology of grief. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. *17*(1), 43-63.

Garland, R. (1988). *The Greek Way of Death*. New York: Cornell University Press.

Gerger, B. (2021). *Antik Yunan Toplumunda Ölü Kültü ve Cenaze Ritüelleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Ghasemi, A., Taghinejad, M., Kabiri, A., ve Imani, M. (2011). Ricoeur's Theory of Interpretation: A Method for Understanding Text (Course Text). *World Applied Sciences Journal*.*15*(11), 1623-1629.

Gordon, A. (1997). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gökbilgin, Ö. (1973). *Târih-i Sâhib Giray Han*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Gökyay, O. Ş. (2006). *Dede Korkut Hikâyeleri.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Gölpınarlı, A. (2021). *Yunus Emre-Hayatı ve Bütün Şiirleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Grossman, J. B. (2001). *Greek Funerary Sculpture: Catalogue of the Collections at the Getty Villa*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

Hacıgökmen, M. A. (2013). Türklerde Yas Âdeti Temelleri ve Sonuçları. *Prof. Dr. Nejat Göyünç'e armağan*. Konya: Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Hakman, M. (2019). Klasik Dönem Yunan Heykeltıraşlığında Keder ve Yas. *Anasay.* (10), 1-20.

Hame, K. J. (1999). *Ta Nomizomena: Private Greek Death-Ritual In The Historical Sources And Tragedy* (Unpublished Doctoral Dissertation).

Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Herodotos. (2012). *Tarih*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Homer, S. (2013). *Jacques Lacan.* Hoboken: Taylor and Francis.

Homeros. (2008a). *İlyada*. İstanbul: Can Yayınları.

Homeros. (2008b). *Odysseia*. İstanbul: Can Yayınları.

Husserl, E. (2010). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

İbni Arabşah. (2012). *Acâibu'l-Makdûr*. İstanbul: Selenge Yayınları.

İnan, A. (1987). *Makaleler ve İncelemeler* (C. 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

İnan, A. (Ed.). (1992). *Manas Destanı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

İnan, A. (2020). *Tarihte ve Bugün Şamanizm; Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Altınordu.

Kalaycı, N. (2014). Klasik Tragedyalarda "Yakışıksız Ölüm", "Yas" ve "Tanıklık" Sorunu. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* (54), 193-210.

Kâşgarlı Mahmud. (2014). *Dîvânu Lugâti't-Türk*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Kızıl, A. (2017). Antik Dönem Yunan Dünyası'nda Ölüm Kavramı ve Bununla İlgili Bazı Betimler. *Uluslararası Amisos Dergisi*, *2*(3), 32-65.

Klein, M. (2012). Yas Tutmak ve Onun Manik Depresif Durumlarla İlişkisi. *Sevgi, Suçluluk ve Onarım*. İstanbul: Kanat Kitap.

Klein, M. (2012). Manik Depresif Durumların Psikogenezine Bir Katkı. *Sevgi, Suçluluk ve Onarım*. İstanbul: Kanat Kitap.

Kristeva, J. (2009). *Kara Güneş: Depresyon ve Melankoli*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Kurnaz, C. (1996). Gül. İstanbul: *TDV İslam Ansiklopedisi*.

Leader, D. (2018). *Depresyon, Yas ve Melankoli*. İstanbul: Encore Yayınları.

Lear, J. (2026). *Sonun Tahayyülü: Yas ve Etik Yaşam*. İstanbul: Axis Yayınları.

Levinas, E. (2011). *Tanrı, Ölüm ve Zaman*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Loewald, H. (1960). On the Therapeutic Action of Psychoanalysis. *International Journal of Psychoanalysis 4*, 16-33.

Loraux, N. (1998). *Mothers in Mourning*. New York: Cornell University Press.

Lyotard, J. F. (2007). *Fenomenoloji*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Malabou, C. (2001). History and the Process of Mourning in Hegel and Freud. *Radical Philosophy*, (106), 15-20.

Mansel, A. M. (1938). *Trakya'nın Kültür ve Tarihi.* İstanbul: Resimli Ay Matbaası.

Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının Fenomenolojisi*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Mitscherlich, A., ve Mitscherlich, M. (1975). *The Inability to Mourn*. New York: Grove Press.

Morris, I. (1989). Attitudes Toward Death in Archaic Greece. *University of California Press*.

Novakova, L., ve Hudecova Pagacova, M. (2016). Dexiosis: A meaningful gesture of the Classical antiquity. *ILIRIA International Review*, *6*(1), 208-222.

Olivetti, P. (2007). Musical Features of the Ritual Lament in Ancient Greece. *Rosetta 2.* 21-31.

Öğüt, A. N. (2020). Tanpınar'da Nostalji ve Eve Dönüş. *Monograf*, (14), 125-153.

Örnek, S. V. (1971). *Anadolu Folklorunda Ölüm*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Pamuk, O. (2026). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pelvanoğlu, E. (2014). Janus'un Gör Dediği: Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde, Öznellik, Tarihsellik ve İroni. *Monograf*, 165-183.

Piyadeoğlu, C. (2012). *Büyük Selçuklular Dünyasında Yas Tutma Âdetleri ve Taziye Merasimleri*. *2*(3), 29-41.

Platon. (2007). *Yasalar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Retief, F., ve Cilliers, L. (2010). Burial Customs, The Afterlife and Pollution of death in ancient Greece. *Acta Theologica*, *7*, 44-61.

Ridgway, B. S. (2001). *Hellenistic Sculpture I: The Styles of ca. 331-200 B.C*. Wisconsin: The University of Wisconsin.

Rohde, E. (2020). *Psykhe. Yunanlarda Ruhlar Kültü ve Ölümsüzlük İnancı*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Schütz, A. (2018). *Fenomenoloji ve Toplumsal ilişkiler*. Ankara: Heretik Yayınları.

Sourvinou-Inwood, C. (1996). *Reading Greek Death Totheend of the Classical Period*. Oxford University Press.

Sprengnether, M. (2023). *Freud'un Yası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şahbaz, M., ve Taşkıran, H. (2022). Timurlulularda Yas Geleneği. *Miili Folklor*, (134), 39-49.

Şahin, İ. (2020). "Dünya Kurmak": Ritüel, Gerçeklik ve Dünya Görüşü. *KARE*, (9), 133-166.

Şahin, N. (1993). Beyaz Lekythos'lar Işığında Klasik Devirde Atina'da Ölüm İkonografisi ve Ölü Kültü. *Arkeoloji Dergisi. 4*, 143-167.

Şerefiddün Ali Yezdi. (2013). *Emir Timur (Zafername)*. İstanbul: Selenge Yayınları.

Şimşek, E. (1993). *Kadirli ve Osmaniye Ağıtları*. Antakya: Tesfa Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2014). *Saatleri Ayarlama Ensttüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Taş, P. (2016). *Antik Dönemde Ionia Bölgesinde Ölü Gömme Gelenekleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Pamukkale Üniversitesi.

Tokmakçıoğlu, E. (2004). *Bütün Yönleriyle Nasreddin Hoca*. İstanbul: Geçit Kitabevi.

Toptaş, H. A. (2020). *Bin Hüzünlü Haz*. İstanbul: Everest Yayınları.

Tryjarski, E. (2012). *Türkler ve Ölüm: Geçmişten Bugüne Türklerde Ölüm Kültürü* (H. Er, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Uçar, A. (2012). *Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesneler* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi.

Uygur, N. (1998). *Edmund Husserl'de Başkasının Ben'i Sorunu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ünlütürk, N. K. (2019). *Osmanlı Minyatürlerinde Ölüm* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

van der Kolk, B. A., Herron, N., ve Hostetler, A. (1996). The History of Trauma in Psychiatry. *Traumatic Stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body and Society* (C. 17, pp. 583-600). https://doi.org/10.1016/S0193-953X(18)30102-3

Vlachou, V. (2014). *Thesaurus Cultus Et Rituum Antiquorum (ThesCRA) VIII*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum

Waldenfels, B. (2010). *Fenomenolojiye Giriş*. İstanbul: Avesta Yayınları.

Winnicott, D. (2013). *Oyun ve Gerçeklik*. İstanbul: Metis Yayınları.

Woodward, K. (1991). *Aging and its discontents: Freud and other fictions*. Bloomington: Indiana University Press.

Yalçın, A. (1974). *Benim Devletim Tüzükat-ı Timürin ve Cengiz Yasası Timur Doğu Devlet Yapılarına Giriş 1*. İstanbul: Fetih Yayınları.

Yardımcı, M. (2008). Geleneksel Kültürümüzde ve Âşıkların Dilinde Kına. *Folklor/Edebiyat*, (54), 81-95.

Yinanç, M. H. (1929). *Desturname-i Enveri: Medhal*. Türk Tarih Encümeni.

Yücel, Ç. (2015). Dionysos Bayramları ve Şenlikleri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Süreli Yayınları*, *1*(4).

Zahavi, D. (2020). *Fenomenoloji: İlk Temeller*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.